

Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano.

Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el
Estado español (1989-2010)

Francisco Godoy Vega



Mapa de los flujos curatoriales de esta tesis

Director de tesis: Jesús María Carrillo Castillo
Tutora: Luisa Elena Alcalá Donegani

Madrid, junio de 2015



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Doctorado en Historia del Arte y Cultura Visual

**Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales
sobre el arte latinoamericano.**

Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el
Estado español (1989-2010)

Francisco Godoy Vega

Programa de doctorado en Historia del Arte y Cultura Visual del RD 56/2005

Director de tesis: Jesús María Carrillo Castillo
Tutora: Luisa Elena Alcalá Donegani

Madrid, junio de 2015

ÍNDICE

0. Contextos, motivaciones, intensidades	9
— <i>Activar el inconsciente colonial de las exposiciones</i>	9
— <i>Cruces disciplinares</i>	10
— <i>Al pie del cañón</i>	11
1. Prefacio teórico-metodológico	13
— <i>La geografía de la Historia</i>	14
— <i>Dentro de la exposición</i>	16
— <i>Territorializar la exposición</i>	20
— <i>Tensiones del archivo y la narración</i>	22
— <i>Momentos de densidad</i>	25
2.1. América Latina. Derivas de la construcción de un concepto geopolítico	29
— <i>Latinoamericanismos, filosofía de la liberación y revolución</i>	33
2.2. Ejercicios de exponer las antiguas colonias	37
2.3. <i>Arte latinoamericano</i> . La construcción de un concepto estratégico de Norte a Sur	45
— <i>Rockefeller, Barr y la invención del arte latinoamericano</i>	49
— <i>Exponer a cada país</i>	54
— <i>Latinoamérica, Panamérica, Américas</i>	59
— <i>Proyecciones y resistencias a un relato hegemónico</i>	61
3. 1989: la reconfiguración de lo global y la reinención del otro	65
— <i>El fulgor de lo obscuro revisitado: el sistema del arte</i>	66
— <i>Resistencias creativas a los «años de invierno»</i>	69
3.1. Totalidad, linealidad, jerarquía. <i>Arte en Iberoamérica</i> , Madrid	73
— <i>Narrar el arte latinoamericano «desde» sus independencias</i>	74
— <i>Curar arte latinoamericano «desde» Europa</i>	75
— <i>Drawing the line de los recorridos expositivos</i>	82
— <i>Perpetuación y petrificación</i>	97
— <i>Consolidación del proyecto lineal en Europa y el Estado español</i>	100
4. El V Centenario. Conmemoraciones. Implosión y explosión del museo	105
— <i>L’auteur d’exposition</i>	109
— <i>«Desenmascaremos el ‘92»</i>	112
4.1. En el límite del monumento. <i>Plus Ultra</i> , Andalucía	117
— <i>La actualización imperativa</i>	118
— <i>Batalla en las fronteras</i>	122
4.1.1. Alemania. <i>Tierra de nadie</i> , Granada	127
— <i>Querer ser Joseph Benys</i>	127
— <i>Tierra de nadie no es una nación</i>	130
— <i>Hablar del buen salvaje</i>	135

4.1.2. Nueva York. <i>Américas</i> , Moguer	139
—Dissimilar Identity	139
—Intentar representar la raza	142
—Aportaciones neoyorkinas a las «culturas subyugadas»	149
—Below Texas	152
4.1.3. Dispersión y activación. Los proyectos de arte público en <i>Plus Ultra</i>	155
—Cartografías de Andalucía. Intervenciones	156
—Poética. Alfredo Jaar	157
—La torre que no ve	160
—La ciudad como sistema del arte. El artista y la ciudad	165
—Los artistas en la ciudad	167
—¿Invadir la ciudad?	174
4.1.4. <i>Plus Ultra</i> . Activar la nueva crítica institucional	177
—Situar	180
5. El final de todos los eclipses. Políticas económico-culturales en el cambio de milenio	183
—Acción directa	183
—El «suavizante cultural» español	184
—Redescubrirse esplendoroso. Derivas del latinoamericanismo autocolonial	189
5.1. Descentrar/centrar. <i>Versiones del Sur</i> , Madrid	193
—Datos y estructuras	194
—La institucionalización de «la periferia»	197
—(Con)versiones del Sur. Estrategia organizativa	199
5.1.1. El modelo constelar. <i>Heterotopías, medio siglo sin lugar, 1918-1968</i>	203
—De «lo global» a «lo latinoamericano»	203
—Proyecto de inversión del discurso curatorial	206
—Las constelaciones en su propia estructura	209
—Las constelaciones en su ideología	224
—Estados Unidos como lugar de validación de la narrativa	228
5.1.2. La apropiación cartográfica. <i>F(r)icciones</i> . El curador como...	233
—La yuxtaposición cartográfica	237
—Yuxtaponer imágenes e imaginarios	240
—Incorrección productiva	251
—¿Friccionar São Paulo?	253
5.1.3. Pervirtiendo el «arte latinoamericano». <i>No es lo que ves</i> . <i>Pervirtiendo el minimalismo</i>	257
—Contra el arte latinoamericano	257
—Minimalia	259
—Más allá de la forma	260
—Inversión suave de la lingua franca	269
—Caminar con el diablo	271
5.1.4. Más allá de la representación, más acá de lo surreal. <i>Más allá del documento</i>	273
—El ingreso al canon	273

—Organizar «más allá» del referente	275
—Cajas de fotos, cajas chinas	278
—Negar un objetivo complejo	286
—Estructuras y circuitos	287
5.1.5. Revoluciones e instituciones. <i>Eztétyka del sueño</i>	289
—Moverse a Nueva York	289
—¿Actualizar la filosofía de la liberación?	290
—Compartimentar el repliegue objetual	293
—Estetizar la revolución	299
—En el mundo del arte occidental	300
5.1.6. Fuera de contexto: mujeres rebeldes interviniendo en exposiciones de arte latinoamericano	303
—Mujeres rebeldes, Mujeres Creando	304
—RbR. El Cuarto Movimiento	308
—Poner el cuerpo. Maya Goded	311
—Proyecciones y desacuerdos	313
5.1.7. Versiones del Sur, versiones del norte, versiones económicas	315
6. El año 2010. Los retornos bicentenarios y ciertas resistencias del Sur	321
—Los bicentenarios como invención institucional	323
—La recuperación de los «Reinos» durante la celebración de las «naciones»	327
—Revivir lo político desde el Sur	330
6.1. El mundo. <i>Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?</i> , Madrid	337
—Curadurías militantes	337
—Negociaciones, conflictos, jerarquías	340
—Líneas de fuerza de una larga visita guiada	345
—El espíritu germánico es el espíritu del Nuevo Mundo	359
—Intentar activar lo contemporáneo a través del pasado, y viceversa	365
7. Geopolítica de los flujos expositivos	367
—Modelos de exposición	369
Bibliografía	373
ANEXO I. Catálogo de exposiciones de arte latinoamericano realizadas en el Estado español desde la transición a la democracia (1975-2012)	393
ANEXO II: Nota para los comisarios de <i>Principio Potosí</i> .	443
ANEXO III: DVD con videos de los cuatro proyectos analizados en profundidad: <i>Arte en Iberoamérica</i> (1989), <i>Plus Ultra</i> (1992), <i>Versiones del Sur</i> (2000) y <i>Principio Potosí</i> (2010).	445

0. Contextos, motivaciones, intensidades

En un gesto biográfico, propongo a las exposiciones como algo que ha cambiado mi vida. Durante el verano del 2004 viajé por algunos países de Europa. El año anterior había realizado un par de cursos de estética en la universidad y mi formación artística era sumamente escasa, por no decir nula. Cuando recién habían acabado las olimpiadas, visité en Atenas una exposición de artistas que trabajaban el problema animal. Ese día me hice vegetariano. En ese primer viaje que hacía en solitario probablemente visité más museos y salas de exposiciones de las que había visto en los veinte años anteriores. Jamás hubiese imaginado en ese entonces que años después terminaría trabajando en exposiciones, y menos aún en el Museo Reina Sofía.

Sin embargo, el problema de las instituciones y la representación siempre fueron asuntos de mi interés. Mi tesina de Licenciatura en Estética la dediqué a estudiar espacios de arte independiente en la década de los noventa en Chile y la de Trabajo Social a trabajadorxs sexuales trans. La investigación del Máster en Estudios Latinoamericanos fue mi primer trabajo sobre exposiciones, contando con un bagaje ínfimo sobre el tema. Allí estudié la muestra de 1987 *Chile Vive*, con la sabia orientación de María Luisa Ortega. Esta investigación se convirtió en el 2013 en una «exposición de la exposición» por encargo del Centro Cultural de España en Santiago.

Activar el inconsciente colonial de las exposiciones

La presente tesis doctoral propone un recorrido por la historia reciente de las exposiciones latinoamericanas realizadas en el Estado español. El enfoque de análisis pretende dar vida a los procesos e inconscientes coloniales que perviven o se combaten desde ellas. El análisis propone momentos de densidad en que estos procesos se han exacerbado. El último de ellos corresponde al 2010, momento en que ya me encontraba viviendo en Madrid desde hacía tres años. Considerando mi origen sudaca y el haber contado con el apoyo de la beca FPI-UAM, el subtítulo de la retrospectiva que Jaime Davidovich tuvo ese año en Arteleku podría ser un buen subtítulo rabioso para esta tesis: *Morder la mano que te da de comer*.

Esta investigación se centra en el momento reciente marcado por el fin de la división de los Tres Mundos. Se proponen también tres posibles narraciones de origen de carácter histórico. Dos de ellas en torno a la construcción de los conceptos de América Latina y arte latinoamericano, mientras la tercera es un pequeño repaso por la historia de cómo se han expuesto las antiguas colonias, no solo americanas, en el Estado español. Si bien el objeto de estudio se centra en dicho Estado, el caso da cuenta de una serie de relaciones globales hegemónicas en las que ha operado este *boom* latinoamericano.

La teoría postcolonial latinoamericana ha criticado de forma sistemática el pensamiento de Hegel en cuanto promotor del sistema-mundo global jerarquizado. Aquí se propone productivizar esta crítica a partir de su concreción situada en casos en que el pensamiento hegeliano opera de forma discursiva y material. Cuando comencé esta investigación en el 2009 el problema colonial en el sistema del arte español no vivía el *boom* que ha ocurrido en estos años, donde se ha generado una red de proyectos críticos con este asunto. De forma paralela, se fundaron en el año 2012 dos proyectos de investigación. Por un lado, Matadero Madrid, con el apoyo intelectual de la Goldsmiths University, organizó el proyecto *Estéticas decoloniales*, cuyo efecto expositivo fue la muestra *Hasta que los leones no tengan historiadores*, realizada por el grupo Declinación Magnética (Sally Gutiérrez, Diego del Pozo, Aimar

Arriola y otrxs), nacido ahí. Por otro, de forma independiente se fundó el grupo de investigación *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*. Coordinado por Jesús Carrillo, María Iñigo, Olga Fernández y este tesista, la plataforma cuenta con cerca de cuarenta miembros que proponen nudos de estudio que entrecruzan los procesos coloniales con exposiciones, industrias culturales, procesos de migración y radicalidades sexuales, entre otros asuntos. Ha presentado públicamente sus investigaciones y metodologías en espacios como Bulegoa z/b, el Museo Reina Sofía, MACBA o MUSAC.

Ese mismo 2012 María Iñigo y Yayo Aznar organizaron en el Centro 2 de Mayo el seminario *Historia sin pasado. Contraimágenes de la colonialidad. España/ América Latina*, mientras Olga Fernández organizaba *Colonialidad, comisariado y arte contemporáneo* en La Rábida. A partir del 2010 se ha producido también una serie de publicaciones que han trabajado el problema colonial en el sistema del arte. En salonKritik se publicaron en el 2013 los textos «Giro “decolonial” y Estética: algunas consideraciones» de Susana Campos Fonseca y «¿Qué está en juego? Epígonos (post/de)coloniales en España, u otra moda pasajera» de Suset Sánchez. En el número 98 de A*MAGAZINE del año 2012, Martí Manen publicó «La reina de las Américas: el museo Reina Sofía y la creación artística en América Latina». En este mapa también se encuentra mi propio texto publicado en el 2010 en el libro *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, «Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad. Colonialidad y descolonización del pensamiento estético». Este fenómeno global ha vivido también la presencia de Walter D Mignolo en una serie de contextos artísticos centrales: la Documenta de Kassel, el Guggenheim de Nueva York o el MACBA.

Cruces disciplinares

Esta investigación podría ser situada dentro de la historia de las exposiciones, que permite construir un repaso por la historia del arte latinoamericano leído desde el sesgo de las relaciones curatoriales entre América Latina y el Estado español. Una historia que pasa una y otra vez por Londres y Nueva York para narrar a Madrid sus antiguas colonias. Se propone a las exposiciones como un ámbito de conocimiento público y, por tanto, de relevancia social y política. En este caso, se ha tratado de un complejo proceso de selección a partir de criterios de pertinencia, relevancia, proximidad y proyección de las exhibiciones que han signado la recuperación del pasado colonial.

Metodológicamente, se propone un cruce disciplinar entre la sociología, la filosofía, la historia institucional y las políticas de representación, dentro del campo de la historia y teoría del arte. Si bien podría haber formulado la investigación en el marco de los estudios latinoamericanos —mi primera formación de postgrado—, he optado por posicionar estos problemas desde un lugar donde se elaboran las narrativas de la historia del arte. En este cruce disciplinar se ha optado por la recuperación de ciertas metodologías de las ciencias sociales. Ahí se da espacial valor a la voz del entrevistado, funcionando la del investigador como hilo conductor intencionado de una narrativa polifónica, en el sentido dado por Mijaíl Bajtin. Se trata de un ejercicio por pensar el qué, cómo y desde dónde se narra. Habría que considerar también las limitaciones del método en cuanto constreñido por los aparatos discursivos y expositivos que dan la pauta. Este problema se ha duplicado en una selección centralista movida por una proximidad geográfica. Del total de veintitrés exposiciones que proponía originalmente analizar, solo cuatro de ellas fueron elegidas, siendo tres realizadas en el Museo Reina Sofía.

Quise escribir una tesis sin citar ni un solo referente europeo, como gesto intelectual geopolítico. Lo intenté pero en el proceso me di cuenta de que, como nos recuerdan Dussel y Rolnik, el eurocentrismo es un sistema-mundo que ha penetrado nuestros cuerpos

y que, a su vez, la negación de otros conocimientos europeos resultaba también ser un absurdo. Deconstruir categorías y sistemas de pensamiento que nos han atravesado históricamente solo es posible a partir de una revolución del inconsciente colonial. Una revolución que, como propusimos en el seminario *Colonialismo interno y ciudadanías del sur*, aúne «prácticas artísticas, curatoriales y activistas en que las luchas por los derechos de lxs migrantes se articulan con otras prácticas de imaginación política desde la experiencia común de la vulnerabilidad y las vidas precarias».¹

En oposición a ese proceso de desbordes, escribir y editar esta tesis ha sido una parte dolorosa de normalización del lenguaje, adaptándola a la jerga afirmativa de la academia que propone una verdad como operación pseudocientífica, lo que es su gran falacia. A pesar de ello, es una apuesta por intentar mantener la posible potencia crítica de desarrollar un ejercicio de historia política del sistema del arte en un contexto tan signado por su historia colonial como el Estado español. La investigación que por el cuerpo pasa conviertiere la noción de «objeto de estudio» en una acción de vida.

Al pie del cañón

Quisiera agradecer a todas y todos quienes han contribuido a esta investigación a través de entrevistas, conversaciones, comentarios y apoyos. Han enriquecido enormemente tanto el proceso de investigación y reflexión académica como mis posiciones de vida. Por buscar una forma de organización, estos agradecimientos se dividen en estructuras de Estado-nación. En el Estado español, a Jesús Vicente, Carolina Bustamante, María Luisa Ortega, Teresa Velázquez, Manolo Borja-Villel, Olga Fernández, Lucía Egaña, Isabel Tejada, Paul Beatriz Preciado, Coco Alcalá, Clara Garavelli, Yunuén Sariego, Elo Vega, Rogelio López Cuenca, Javier Rosa, Natalia Lizana, Cecilia Barriga, Daniela Ortiz, Xose Quiroga, Francesc Torres, Miguel Benlloch, Mar Villaespesa, Marcelo Expósito, Francisco Santana, Cristina Court, María Iñigo, Nancy Garín, Juan Guardiola, Fernando López, Tamara Díaz, Borja Martín-Andino, Ana Pol, Diego del Pozo y a toda la plataforma de investigación *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*. En Perú, a Gustavo Buntinx, Jorge Villacorta, Juan Salas, Susana Torres, Giuseppe Campuzano, Rodrigo Quijano, Aníbal Quijano y el Museo Itinerante por la Memoria. En la Argentina, a Ana Longoni, Luciana Rago y Fernando Davis. En Inglaterra, a Jean Fisher, Guy Brett, Dawn Ades, Zanna Gilbert y Pablo Lafuente. En Suiza, a Michael van Gelderen, Ingrid Wildi Merino y Hans Michael Herzog. En Nueva York, a Edward Sullivan, Gabriel Pérez-Barreiros, Cecilia Vicuña, Ava Wiland, Maricruz Alarcón, Coco Fusco, Ana Busto y Enrique Pastor. En Brasil, a Lisette Lagnado, Suely Rolnik, Cristina Freire, Laura Lima, Dominique Gonzalez-Foerster, Denisse Milfont, Adriano Pedrosa, Ivo Mesquita y Lucas Simões. En Bolivia, a Silvia Rivera Cusicanqui, Paula Palicio y El Colectivo 2. En Chile, a mis padres, Bernarda y José; hermanos y sobrinos. También a Paulina Varas, Isabel García, Soledad García, María Berrios, Patricia Espinosa, Eugenio Dittborn, Felipe Rivas San Martín y la CUDS. Para finalizar, agradecer profundamente a Jesús Carrillo, no solo por estar al pie del cañón en todo el proceso de investigación, sino por desbordar toda expectativa posible de un director de tesis. Juntos construimos una forma de afecto que desborda jerarquías y construye un vivir juntos tan urgente. Son las intensidades de vida las que dan sentido a cualquier proceso de investigación.

¹ *Península, Colonialismo interno y ciudadanías del sur* (Madrid, Museo Reina Sofía, 23 y 24 de octubre del 2014), en <http://www.museoreinasofia.es/actividades/colonialismo-interno-ciudadanias-sur>, última visita, 9 de noviembre del 2014.

1. Prefacio teórico-metodológico

Toda aproximación a un territorio, sea este geográfico, institucional o simbólico, se establece «con órdenes de comienzo y preceptos».² Los órdenes teóricos y políticos reverberan en la ideología del investigador, historiador y curador, afectando sus enfoques metodológicos. Lo mismo ocurre con la noción que se maneja de arte y, de forma más aguda, cuando esta es conceptualizada en contextos periféricos. Esta tesis ha buscado una metodología intencionada sobre la exposición como dispositivo de esas ideologías y cosmovisiones creadas desde un dispositivo de supuesta verdad que reprime al inconsciente colonial de la modernidad. En el caso del Estado español, esto ha operado de forma clara en relación a América Latina y su pretendido largo vínculo histórico.

Existen al menos dos grandes paradigmas para aproximarse a estos supuestos encuentros entre culturas. El primero de ellos es un modelo sintético. Dentro de este se encontrarían nociones como mestizaje, hibridación,³ sincretismo o cruce cultural. Dentro de esta línea existen divergencias, como por ejemplo las que encarnan el pensamiento de Néstor García Canclini y José Luis Abellán. Para el primero, la práctica artística latinoamericana se inscribe dentro del panorama híbrido de la «transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas».⁴ El autor intenta asumir la hibridación no como sinónimo «de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina».⁵ Para Abellán, en cambio, la idea de América «es un producto hispano por excelencia, en la medida que nuestra cultura está especialmente dotada para la síntesis y la integración».⁶ Desde este modelo sintético se ha construido un paradigma de personalidad propia de lo latinoamericano fundado en la mezcla permanente como lógica sistémica.⁷ Si bien ha tenido un fuerte desarrollo, este modelo se ha visto problematizado desde la antropología y los estudios culturales y postcoloniales. Así lo ha planteado por ejemplo Gerardo Mosquera:

Un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no solo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada.⁸

² Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Londres: The University of Chicago Press Ltd., 1996), 2.

³ La noción de mestizo proviene de la España medieval y, más que representar la figura de cruce biológico o cultural, tuvo que ver con los cristianos que prefirieron aliarse a los musulmanes contra el rey Rodrigo. Es decir, tiene su origen en la traición. Por su parte, la noción de hibridación es tomada por Néstor García Canclini desde la biología, en la que implicaría una mezcla que resulta estéril. Véase Carmen Bernand, «Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica: un enfoque antropológico de un proceso histórico» en *Motivos de la antropología americanista, indagaciones en la diferencia*, coord. Miguel León Portilla (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 105-133.

⁴ Néstor García Canclini, «Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 53.

⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D. F.: Editorial Grijalbo, 2001), 2.

⁶ José Luis Abellán, *La idea de América. Origen y evolución* (Madrid: Iberoamericana, 2009 [Madrid: Ismos, 1972]), 13. El antecedente de esta investigación es *La invención de América*, publicada por Edmundo O'Gorman en México en 1957. O'Gorman se pregunta por la aparición de América en la conciencia histórica, es decir, su conceptualización e integración al «mundo». Para el caso africano, véase Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa* (Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1988).

⁷ Jorge Glusberg, *Retórica del arte latinoamericano* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978).

⁸ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, s/f, 11-12. En http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 10 de marzo del 2012.

El segundo modelo, vinculado al pensamiento de/postcolonial, operaría en cierta medida como una respuesta al modelo sintético, poniendo el acento en las desigualdades internas dentro de cada Estado-nación y entre ellos, tomando como antecedentes los movimientos de descolonización del Sur global, antes llamado Tercer Mundo.

La geografía de la Historia

La historia universal va del Oriente hacia el Occidente. Europa es absolutamente el fin de la historia universal.⁹

Todo hombre de color que no es decididamente negro como un africano o cobrizo como un indio, se dice *español* y pertenece a la *gente de razón*, a la raza dotada de razón.¹⁰

El problema sincrético de una «raza cósmica», como llamaba en 1925 José Vasconcelos al mestizo, ha tenido largos efectos necropolíticos en contextos como el mexicano. Este modelo ha tomado como base inconsciente el sistema filosófico hegeliano, a partir de su construcción geográfica de la historia como ideología. La misma fue también parte constitutiva de la filosofía de la Ilustración que luego replicara en el contexto español José Ortega y Gasset. Según este enfoque, Europa sería un centro puro y más próximo a la perfección. Para Hegel, en una concepción que Enrique Dussel vincula con una visión del mundo premoderna y medieval, «el Mediterráneo es el eje de la historia universal». ¹¹ América y África quedarían fuera de esa genealogía de la historia, planteándose como territorios de la inmadurez y, posteriormente, de la mezcla y la copia.

Con el giro político post segunda guerra mundial, los Estados Unidos cambiarán el curso de la geografía de la Historia tomando ese lugar de saber y poder, tal como lo auguraba Hegel ya en el texto antes citado poco después de la Independencia de los Estados Unidos. Como recuerda el curador Federico Morais, Henry Kissinger dijo en una reunión en Chile en 1969 que «nada importante puede venir del Sur. La historia nunca se ha hecho desde el Sur». ¹² Vamos a considerar esta idea como principio fundante de unas historias que se han entendido como periféricas y en muchos casos inmaduras a partir de esta construcción geográfica de la Historia. La falacia del progreso sitúa a dichos territorios como espacios de reproducción de un modelo central que se erige como único camino. Asimismo, entendemos que la centralidad y finalidad de la historia en Europa tiene su germen en el ego moderno que se funda y fundamenta en la Conquista: ego que coloca en América lo sintético y lo mestizo como máquinas estratégicas de articulación entre colonización, borradura e indiferenciación que se perpetúa hasta nuestros días. Como indica Camnitzer, el «Imperialismo no es más que provincialismo con poder de atropello». ¹³

En la década de los años treinta Joaquín Torres-García planteó de forma optimista que «pasó la época de los coloniajes y la importación (hablo ahora, más que de todo, respecto a

⁹ Georg W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946), 181.

¹⁰ Alexander von Humboldt, *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (Stuttgart: F. A. Brockhaus, 1900), 230.

¹¹ Georg W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, op. cit., 181. Johann Gottfried von Herder publicó en 1774 el libro *Otra filosofía de la historia*, donde ponía en entredicho las nociones absolutas trabajadas por Hegel para plantear la dimensión localizada de los conceptos de humanidad.

¹² Federico Morais, *Reescribiendo la Historia del Arte Latinoamericano* (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 1997) (I Bienal). Traducción al castellano de Alicia Romero y Marcelo Giménez en <http://historiadelarte5alvarez.blogspot.com.es/2009/03/texto-morais.html>, última visita, 20 de mayo del 2012.

¹³ Luis Camnitzer, «El acceso a las corrientes hegemónicas del arte», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 118.

lo que se llama cultura)».¹⁴ Unos años después, en 1948, Fernando Ortiz presentaba la transculturación como modo de resistencia a la idea de los encuentros culturales como lugares de simple mezcla o de aculturación. Se trataba, sin duda, de afirmaciones bienintencionadas que se verían, sin embargo, desbordadas e impugnadas desde los planteamientos teóricos y políticos que se desarrollaron a partir de los años cincuenta.

Desde esa impugnación nace el segundo modelo de trabajo en cuestión. Tomando a la Revolución cubana como eje libertario del siglo XX en América Latina, se propone una alternativa más comprometida. Esta ha sido desarrollada por el pensamiento de/postcolonial de forma paralela y a veces articulada con el pensamiento feminista, queer, negro, chicano y subalterno como «conocimientos situados». En América Latina, este nace desde la filosofía y teología de la liberación que en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX —con anterioridad a Edward Said o Ranajit Guha— propuso una crítica decolonial desde la idea de «exterioridad» de la periferia. El planteamiento indio de la llamada «Santísima Trinidad» (Said, Bhabha y Spivak) nació de la experiencia viva de la transición del Imperio colonial británico a la Independencia.¹⁵ En cambio, la teoría postcolonial latinoamericana se ha expuesto desde la situación postcolonial misma, tomando ciertas tradiciones de la teoría de la dependencia y la sociología del subdesarrollo, y heredando también de la antropofágica brasileña¹⁶ —hoy maneada y desactivada hasta el cansancio—, y de la escuela de Immanuel Wallerstein.

En 1990, Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein elaboraron la noción de «colonialidad del poder». Quijano desarrolla este problema desde la construcción racializada del sistema imagen/mundo moderno tras el fin de los grandes colonialismos explícitos. El sociólogo peruano plantea cómo se perpetúan los sistemas de clasificación y aspiración occidentalizantes que estructuran a lo europeo como modelo universal. Este se infiltra «sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación».¹⁷

Dicha infiltración no se da solo en los espacios periféricos, sino que se perpetúa en aquellos que fueron metropolitanos y que persisten en sus propias narrativas de poder. La colonialidad, condición postcolonial o procesos coloniales afectan y se viven tanto desde quienes fueron colonizados como desde donde surgió la colonización. Los procesos coloniales muchas veces no se dan de forma consciente, sino que funcionan a nivel micropolítico en espacios de subjetivación como un maquinaria recíproca de retroalimentación entre los colonizados y colonizadores,¹⁸ lo que también Suelly Rolnik llama el «inconsciente colonial». Desde la plataforma *Península* hemos entendido la vitalidad de lo colonial a partir de la idea de estos procesos coloniales que dan cabida a los distintos momentos de intensidad del aparato de la colonialidad.¹⁹

Una vertiente de este pensamiento es la que internacionalmente ha sancionado Walter Dignolo. El autor plantea el continuismo entre lo hispano y lo criollo tras las

¹⁴ Joaquín Torres-García, «La Escuela del Sur, Montevideo, 1935», en *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Dawn Ades (Madrid: Ministerio de Cultura y Turner, 1989), 320.

¹⁵ La triada geopolítica de la teoría postcolonial, además de los pensamientos indios y latinoamericanos, incluiría una tercera rama de propuestas realizadas desde el mundo francocaribeño con autores como Frantz Fanon, Édouard Glissant y Aimé Césaire.

¹⁶ Oswald de Andrade, «Manifiesto antropófago», *Revista de Antropofagia* 1, São Paulo (1928).

¹⁷ Aníbal Quijano, «Colonialidad y modernidad/razionalidad», en *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, comp. Heraclio Bonilla (Bogotá: Flacso, Ediciones Libri Mundi y Tercer Mundo Editores, 1992 [Aníbal Quijano, ed., *Perú Indígena* 29, 13, Lima (1991): 11-20]), 438.

¹⁸ Para un estudio de estas relaciones íntimas en el caso indio, véase Ashis Nandy, *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism* (Nueva Delhi: Oxford University Press, 1983 [quinta edición, 2011]).

¹⁹ *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales* es una plataforma de investigación y debate, fundada en el 2012, sobre procesos coloniales, arte y curaduría que centra su interés en analizar e impugnar las historias y presentes coloniales de los Estados español y portugués. La conforman cerca de cuarenta investigadores, artistas, curadores, historiadores y antropólogos. Para mayor información, véase <http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/investigacion/peninsula>, última visita, 13 de marzo del 2015.

independencias de la primera mitad del siglo XIX, configurándose las repúblicas latinoamericanas como parte de ese proceso de la colonialidad. Desde esta perspectiva, la «síntesis» planteada por el primer modelo sería un proceso encubridor de las capas que persisten en un sistema de dominación. Desde el Grupo Modernidad/Colonialidad se ha insistido en la potencialidad del giro decolonial que ha desarrollado desde los sesenta Enrique Dussel, quien ha trazado una genealogía de la falacia eurocéntrica del mito moderno que violenta y debe ser reconstruida como posibilidad de afirmar la «razón del otro».²⁰ El Grupo fue fundado en 1998 por intelectuales latinoamericanos —todos hombres y la mayoría insertos en la academia estadounidense— a partir del Coloniality Working Group, que seguía las ideas de Wallerstein. Tras intentar ampliar su núcleo hacia agentes como Catherine Walsh o María Lugones, el grupo se dividió por conflictos internos.

Es dentro de las derivas de este modelo que se posiciona esta investigación que plantea la imposibilidad de una unidad cultural central de América o América Latina. No obstante, se utilizan estratégicamente estas nociones para pervertir clichés y folclorizaciones. En su apropiación, la inversión del sentido permite entender los constructos inventados que posibilitan una cierta ficcionalización de la tradición, de la historia, de los sistemas de representación y de lo supuestamente real.²¹ Esto teniendo en consideración el llamado de atención de Judith Butler: «Las estrategias siempre tienen significados que sobrepasan los objetivos para los que fueron creadas».²² Este problema de la invención del otro responde también a un proceso histórico de los sistemas clasificatorios modernos como la biblioteca, el archivo o el museo. Desde la antropología del siglo XIX se han creado modelos supuestamente científicos de ordenación del otro. Esto ha quedado evidenciado en la musealización exotista de sus prácticas, objetos y saberes. En este sentido ha operado también el pensamiento hegeliano.

Dentro de la exposición

*1936. My most important work as an artist begins: the creation of exhibitions.*²³

Desde el punto terminológico antes mencionado se podría entender la presente tesis dentro de la historia de las ideas que sitúa a la producción intelectual en su contexto enunciativo. Sin embargo se propone ampliarlo de forma materialista a la historia de los objetos, de las prácticas y, principalmente, de los dispositivos de exhibición. Siguiendo lo que Michel Foucault propusiera en una entrevista de 1977, y que sería luego debatido y profundizado por Gilles Deleuze y Giorgio Agamben, se entiende por dispositivo

Un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas [...]. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está

²⁰ Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad* (Bogotá: Ediciones Antropos Ltda., 1992), 34.

²¹ Según Stuart Hall, las identificaciones «se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma». Stuart Hall, «Introducción: ¿quién necesita identidad?», en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996), 18.

²² Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 1999), 51.

²³ El Lissitzky, *Autobiography* (1941). Citado en *El Lissitzky*, Sophie Lissitzky-Küppers (Colonias: Galerie Gmurzynska, 1976), 89.

inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y sostenidas por ellos.²⁴

El dispositivo en cuanto trama u «ovillo», como lo entiende Deleuze, se despliega en un contexto específico de producción, que es generado y genera textos y contextos. A través de este ovillo o madeja se pueden leer los aspectos materiales, financieros y políticos de la producción de obras y exposiciones que constituyen la agenda invisible del supuesto contenido autónomo de obras y discursos curatoriales.²⁵ Este ovillo podría ser también el rizoma, aquella forma no lineal de conectar la historia, los objetos y los dispositivos. El método rizomático propuesto por Deleuze y Guattari problematiza flujos, intensidades e interacciones, permitiendo reposicionar las relaciones que se establecen en la edificación de las ideas (textos), los objetos (obras de arte) y los dispositivos (exposiciones). Para los autores, el rizoma funcionaría «con principios de conexión y heterogeneidad en donde cualquier punto de un rizoma puede estar conectado con otro y debe estarlo».²⁶ Este ovillo sería un conjunto aglutinador que incluiría todos los elementos que genera, en este caso, la exposición como materialización de una idea: el *display* en sala, el catálogo, las actividades públicas e incluso las redes de colaboración que a partir de allí se catalizan como formas de producir conocimiento o perpetuar estereotipos. Como indica Tom Holert, «*within the art world today, the discursive formats of the extended library-cum-seminar-cum-workshop-cum-symposium-cum-exhibition have become preeminent modes of address and forms of knowledge production*».²⁷

El análisis del dispositivo expositivo es una guerra contra la amnesia de la historia social del arte que concibe al objeto como producido en un contexto, pero sin dar cuenta de las tramas institucionales y los sistemas de validación curatorial que hacen que unas y no otras obras de arte entren en la gran narración de la historia. Como bien ha indicado Pedrosa, «*an exhibition is always determined or limited by life experience, perspectives, knowledge, libraries, museums, collections, readings, languages, journeys, conversations and more [...] exhibitions need to be site specific, responding to the needs, resources, and expectations on the local*».²⁸ La idea de la exposición misma sería un lugar intencionado y atravesado por una política de montaje que orienta el sentido:

Lo que dispone y propone una muestra se explicita tanto en la delimitación del corte que es traducido por ella a un orden de inclusiones y exclusiones (título, catálogo, presentación) que materializan su opción en un sistema organizativo. Las obras hablan de sí *mediadas por* este conjunto de decisiones que las articulan de acuerdo a una concertada dinámica de significación.²⁹

En este sentido disentimos con Jean-Marc Poinot en su idea de que «la exposición es una situación de discursos complejos que posee sus propias reglas en permanente evolución, pero no tiene una historia propia independiente de las presentaciones estéticas

²⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. III (París: Gallimard, 2013), 229.

²⁵ En este sentido, la nuestra es una investigación sobre la tensión entre imagen, espacio, narrativa y públicos. Siguiendo la noción deleuziana de dispositivo como madejas en las que se entretajan líneas de visibilidad, de enunciación y de fuerza, la descripción de la visibilidad de cada montaje, sala por sala, resulta fundamental para entender los dispositivos expositivos en cuanto «máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella». Gilles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?», en Michel Foucault, *Filósofo*, VV AA (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.

²⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2010 [París: Les Éditions de Minuit, 1980]), 13.

²⁷ Tom Holert, «Art in the Knowledge-based Polis», *e-flux Journal* 3, febrero (2009): 9.

²⁸ Catherine Thomas, «Interviews Adriano Pedrosa. Truth, Fiction (Favorite Game) [Attrib.]», en *The Edge of Everything. Reflexions on Curatorial Practice*, ed. Catherine Thomas, (Alberta: The Banff Centre, 2002), 41-42.

²⁹ Nelly Richard, «Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes», en *Cirugía Plástica: Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989* (Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989), 40. (Impresión del catálogo en castellano sólo con textos.)

que actualiza».³⁰ Siguiendo las ideas deleuzianas, la exposición funcionaría como un máquina intencionada y nada neutral con estrategias ideológicas de visibilidad. En muchos casos, la exposición produce y establece un criterio epistemológico activo sobre lo presentado, definiendo su estatuto como obra de arte o cultura material, alta cultura o cultura popular, desde una perspectiva teórica y subjetiva diferente a la de la conservación de colecciones de museos y bibliotecas.

En la primera mitad del siglo XX múltiples artistas y curadores ya se plantearon el problema mismo de la exposición. El curador Alexander Dorner transformó el Hannover Landesmuseum a fines de los años veinte, inaugurando el modelo horizontal de exposición de los lienzos.³¹ Dorner incluso invitó en 1927 a El Lissitzky a realizar la *Abstract Cabinet* en el museo. Para el caso de los artistas, la horizontalidad del montaje se transformó en un ejercicio de investigación a partir de la propuesta de Herbert Bayer de 1935, donde incidí en el espacio expositivo como diagrama de visión de 360 °. El Lissitzky es un caso paradigmático al respecto, con proyectos como la exposición poligráfica de Moscú de 1927, *The Constitution of the Soviets* y *The Newspaper Transmissions* de 1928, donde espacializaba el papel revolucionario de los medios de comunicación. Por su parte, Alexandr Rodchenko lo hizo con el *Worker's Club* de 1925, László Moholy-Nagy con *The Room of Our Time* de 1930 y diez años antes los dadaístas con la I Feria Internacional de Dadá en Berlín. En esta genealogía entraría también el montaje del Pabellón de la República Española de 1937 diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa.

En América Latina, diferentes iniciativas pusieron en cuestión el aparato expositivo, desde los artistas Concreto-Invención y Madí en la Argentina de los años cuarenta a la arquitectura emocional propuesta por Mathias Goeritz con el Museo Experimental El Eco en 1952 en México. Más acuciante fue el caso de las exposiciones autorreflexivas y expansivas realizadas en el marco de Tucumán Arde en la Argentina de 1968. A pesar de todos estos antecedentes, la reflexión sistemática sobre el *display* no fue explícita a nivel global hasta la década de los setenta. La aparición en Artforum del artículo de Brian O'Doherty «Inside the White Cube» marcó un punto de inflexión en el cuestionamiento de la ideología del espacio expositivo.

En este panorama, el rol histórico del curador ha mutado desde el de administrador y mediador hasta el de artista, tomando a partir de los años noventa un papel decisivo a nivel global. Como bien indica Vivianne Loría para el caso latinoamericano, «el comisariado de exposiciones ha pasado a ser uno de los campos de mayor influencia en el proceso de especialización del circuito artístico de Latinoamérica, con una gran interrelación con la crítica que reclama una teorización de bases autóctonas».³² Sin duda se trataría de una especificidad latinoamericana en cuanto la curaduría sería la que marcaría el pulso del desarrollo historiográfico del arte de la región, influyendo en las academias del Sur. Estas «bases autóctonas» que se han buscado en la región han sido desarrolladas tanto por curadores locales como extranjeros, operando una lógica de transferencia y filiación con los lugares de exilio o estudio de los primeros y procedencia de los segundos.

Las historias de las exposiciones es un ámbito de estudio poco desarrollado en el sistema del arte español y latinoamericano. Para el primer caso, podríamos situar como antecedente de este debate los cursos organizados en el 2009 y el 2010 tanto en el MACBA (*Historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco*) como en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (*Comisariado y gestión expositiva: la exposición como dispositivo*). Por su parte,

³⁰ Jean-Marc Poinssot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés* (Ginebra : Institut d'Art Contemporain y Art Édition, 1999), 35.

³¹ El montaje lineal de los cuadros en los museos se masificó desde entonces. De forma adelantada, en 1857, John Ruskin publicó un artículo donde sugería colgar los cuadros de forma lineal y no superpuesta como se estilaba hasta ese momento en el modelo de los salones. Véase John Ruskin, «The Hanging of Pictures», en *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, ed. Joan Collins (Oxford: Phaidon, 1980), 289-290.

³² Vivianne Loría, «Proyecciones desde el Norte», *Lápiç* 169/170, XX (2001): 66.

Anna Maria Guasch ha compilado dos publicaciones sobre exposiciones en el 2000 y el 2009.³³ En el caso latinoamericano, una interesante pero primaria iniciativa ha sido la publicación argentina del 2011 en el marco del programa de postgrado en curaduría de la Universidad Nacional Tres de Febrero *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*.³⁴ En el ámbito anglosajón, Afterall ha liderado una línea de reflexión que pivota en la serie de publicaciones *Exhibition Histories*. Estos han planteado que la historia de las exposiciones sería «*the prism of the moment when art comes into contact with its publics*».³⁵

Los problemas del contacto del arte latinoamericano con un público europeo se agudizan por las relaciones históricamente definidas en términos de Norte-Sur o metrópolis-excolonia. Los supuestos centros se yerguen como espacios de reaglutinamiento de iniciativas de zonas desconectadas entre sí,³⁶ lo que corre riesgos de exotizar y folclorizar las propuestas de un cierto entramado de prácticas y discursos bajo la mirada metropolitana. Como señala Jesús Carrillo, el museo metropolitano se constituyó en

Un instrumento de interpretación y salvaguarda de la estructura colonial en el que se fortalecía el valor universal de los logros de la metrópolis y se situaban los valores relativos, tanto en términos espaciales como temporales —lo primitivo y lo exótico junto a lo arcaico y lo prehistórico— de las culturas subyugadas.³⁷

Si bien esta dinámica en muchos casos aún sigue vigente, la división binaria se ha ido complejizando en un rizoma con entramados de poder y de sostén, dando lugar a procesos donde ciertos agentes del Sur intentan «hacer hablar al subalterno» desde los dispositivos del Norte; o donde las antiguas metrópolis, como ha sido el caso del Estado español, necesitan de sus antiguas colonias para restaurar un maltrecho rol internacional. Las relaciones se rearticulan en estructuras irregulares y dinámicas que podrían responder más bien a las categorías espaciales utilizadas por Foucault al referirse al tratamiento de los médicos, que a diferencia del panóptico de Bentham, presenta una combinación que no es necesariamente centrípeta: emplazamientos, coexistencias, residencias y desplazamientos,³⁸ pero donde se siguen reproduciendo relaciones de poder de corte vertical. La verticalidad se estructura a partir de la colonialidad del poder en una red internacional desigual presente «en la superficie del mapa postcolonial»³⁹ que en muchos casos acalla las fisuras críticas de ciertos dispositivos de representación y acción.

Por otra parte, los textos de las exposiciones son a la vez fragmentos provenientes de su contexto, y son textos perlocucionarios productores de nuevos contextos. Productores de estrategias y experiencias espaciales, de nuevas obras de arte e interpretaciones del arte de

³³ Anna Maria Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995* (Madrid: Akal, 2000) y Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009).

³⁴ María José Herrera, dir., *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales* (Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, 2011).

³⁵ Véase <http://www.csm.arts.ac.uk/research/staffresearchprofiles/pablola fuente/>, última visita, 30 de junio del 2012.

³⁶ Véase, entre otros, Gerardo Mosquera, «El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia», en *El Síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial*, Gerhard Haupt (Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 1995). Formato electrónico en <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>, última visita, 15 de diciembre del 2009.

³⁷ Jesús Carrillo, «Los museos como laboratorios de gubernamentalidad», en *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, vv AA (Barcelona: MACBA, 2009), 176.

³⁸ Jean-Pierre Barou y Michelle Perrot, «El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault», en *El panóptico*, Jeremy Bentham (Barcelona: Editorial La Piqueta, 1980). Formato electrónico disponible en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20ojo%20del%20poder.pdf>, 5, última visita, 20 de noviembre del 2008.

³⁹ Nelly Richard, «Los delineamientos del saber académico; líneas de fuerza y puntos de fuga», en *I Encuentro de la Red Interamericana de Estudios Culturales* (Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993), 12.

América Latina cuyas consecuencias exceden al propio dispositivo expositivo.⁴⁰ Es importante destacar que, en el caso del arte latinoamericano, la producción de catálogos de exposiciones ha sido el principal espacio de debate y producción de conocimiento, a diferencia del arte europeo o estadounidense, donde la academia comparte ese lugar de producción editorial con el museo. Si Andrea Giunta se ha referido a «las revistas como museos de papel»,⁴¹ el catálogo museístico sería la academia para el arte latinoamericano. Hay que recordar, como bien lo hace María Gainza, que el género de los textos de exposiciones es indefinido y roza diferentes disciplinas sin entrar en ninguna de ellas:

Heterogéneos, experimentales, se codean con el prólogo, el cuento, la crítica y el ensayo y a la vez permanecen esquivos, arman sus carpas en las fronteras como inmigrantes desarraigados. Son, por sobre todo, escritos que juegan con las voces y desnudan al que escribe mientras arropan al objeto sobre el que reflexionan.⁴²

Desde la práctica artística y la teoría se ha observado que la institución (estudio, galería, museo) no es solo el espacio físico de trabajo y exposición, sino que es un entramado discursivo. De ahí la prominencia que comienza a tomar también el problema de la curaduría y la pregunta de si existe una escritura expositiva. El texto como forma de *display* articularía las ideas y la visualidad en términos de mediación. A esta disposición profundamente representacional se suma el espectador, que activa las obras y sus diálogos. La intención, no siempre cumplida, es que, como defiende Rancière, «los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos».⁴³ Como dice Gayatri Spivak en relación a Antonio Gramsci,⁴⁴ se trata también de incluir el cuerpo caminante que dé cuenta de los procesos de conocimiento, en este caso, en la exposición como experiencia vivida.

Territorializar la exposición

¡Cuidate, España, de tu propia España!⁴⁵

En una suerte de ovillo postcolonial situado, resulta necesario conectar estos asuntos con la producción intelectual española. Como Ortega y Gasset indica, «todo texto se nos presenta por sí mismo como fragmento de un contexto [...] la situación real desde la que se habla y se escribe es el contexto general de toda expresión».⁴⁶ Esta tesis doctoral como

⁴⁰ Shifra Goldman desarrolló esta preocupación a partir de la necesidad de «mirar más de cerca los proyectos y las intenciones de los patrocinadores. En mi concepto, también existe la necesidad de echar una mirada crítica sobre la configuración real de las exhibiciones: las inclusiones y exclusiones de artistas y movimientos en ellas, su museografía, su publicidad, los ensayos de sus catálogos, los eventos que las rodean y sus fuentes de financiación [...]. Y lo último, pero no lo menos importante, es la necesidad de tener en cuenta las relaciones sociales, políticas y económicas que proporcionan la estructura y el ambiente para esas exposiciones de arte latinoamericano que, en cierto sentido, rompen el curso usual de los hechos. ¿Por qué esas exhibiciones y por qué en este momento?». Shifra Goldman, «Mirándole la boca a caballo regalado», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 98.

⁴¹ Andrea Giunta, «Transatlánticos/Transcontinentales. Una discusión sobre diálogos y genealogías», Seminario Internacional *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y América Latina* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11-13 de julio del 2013). Audio disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/transatlanticos-transcontinentales-discusion-sobre-dialogos-genealogias>, última visita, 16 de marzo del 2015.

⁴² María Gainza, «EXHIBICIONISTAS! El texto y la exhibición», presentación del taller dictado en el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) (Buenos Aires, noviembre del 2012). En <http://www.ciacentro.org.ar/en/node/1208>, última visita, 16 de marzo del 2015.

⁴³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castellón: Elliago Ediciones, 2010), 10-11.

⁴⁴ Gayatri Spivak, «Walking the Gramsci Walk», conferencia dictada en el Gramsci Monument de Thomas Hirschhorn (Bronx, Nueva York, 24 de agosto del 2013).

⁴⁵ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* (Barcelona: Imprenta de la abadía de Montserrat, 1937), disponible en <http://www.literatura.us/vallejo/caliz.html>, última visita, 14 de marzo del 2015.

⁴⁶ José Ortega y Gasset, *Obras completas I* (Madrid: Alianza Editorial y Revista de Occidente, 1983), 390. Se ha optado por no profundizar en la ideología del autor, quien influyó de forma contundente en el pensamiento latinoamericano de

texto se desarrolla en el ámbito español y sobre el ámbito español. No es una tesis sobre arte latinoamericano sino que sobre su conceptualización performativa⁴⁷ en su traslado al Estado español. Este territorio se constituye en un espacio de conocimiento próximo del investigador, en cuanto migrante en este Estado. Como el propio Vallejo en el poema citado arriba, el investigador ha establecido vínculos vitales con ese lugar de enunciación y este se influiría en las formas de aproximación,⁴⁸ en una recuperación de la *geofilosofía* propuesta por Guillermo Francovich en Bolivia en 1901. Se trata de dar valor al lugar de enunciación pero como territorio construido y donde se interviene: un ejercicio analítico de la geopolítica de la representación y no una representación de la geopolítica. Esta situación permite poner en cuestión también la concepción supuestamente racional y distanciada del «conocimiento como producto de una relación sujeto-objeto».⁴⁹ Como planteó Hanna Arendt, se propone «un pensamiento *apasionado* en el que pensar y ser viviente se convierte en una misma cosa».⁵⁰ Desde una perspectiva más geopolítica lo plantearía Torres-García: «Nuestra posición geográfica, pues, nos marca el destino».⁵¹ En relación a este problema ya trabajado por teorías feministas, negras y postcoloniales, en el ámbito intelectual chileno Nelly Richard ha propuesto repensar

El valor de cada *localización* teórica, es decir, la condición de experiencia surgida, para cada uno de nosotros, del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural a través de la relación —construida— entre *emplazamiento de sujeto* y *mediación de códigos*, entre *ubicación de contexto* y posición de discurso [...] la articulación de un conocimiento *situado* que, tal como lo señala Walter Mignolo, pueda «establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica».⁵²

Este enfoque que revierte la moderna y descontaminada concepción territorial de la historia en Hegel ha sido uno de los criterios de selección del corpus de investigación. Situado en el territorio español, la preponderancia que adquiere la experiencia vital del emplazamiento subjetivo intenta deconstruir⁵³ y renegar de un criterio de objetividad científica para proponer un conocimiento intencionado. Podría profundizarse en esta concepción a partir de una ubicación que se comprenda como geohistórica y geoestética.⁵⁴ En estas tensiones, los códigos culturales locales suponen posibilidades de repensar las formas de apropiación de los procesos coloniales y también de los tipos de relaciones de

comienzos de siglo. Es importante al menos mencionar que, por ejemplo, en relación a la Argentina planteaba que «dos indígenas que la poblaban eran [...] tan inferiores por su cultura a los colonizadores que era como si no existiesen o como si fuesen ellos meros objetos utilizables». José Ortega y Gasset, *Meditaciones del pueblo joven* (Madrid: Revista de Occidente, 1966), 106.

⁴⁷ Para una comprensión de la performatividad como acto perlocucionario, véase John Langshaw Austin, *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (Barcelona: Paidós, 1982). Versión electrónica disponible en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>, última visita, 15 de enero del 2011.

⁴⁸ Según Enrique Dussel, la experiencia de vivir en España en la década de los sesenta fue la que le incitó una serie de reflexiones que lo llevarían luego a generar su filosofía de la liberación. Véase la entrevista en Carlos Basualdo y Octavio Zaya, *Eztytyka del sueño* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001), 25-43.

⁴⁹ Aníbal Quijano, «Colonialidad y modernidad/racionalidad», op. cit., 441.

⁵⁰ Hanna Arendt, «Martin Heidegger, octogenario», *Revista de Occidente* 84: 261.

⁵¹ Joaquín Torres-García, «La Escuela del Sur, Montevideo, 1935». En *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Dawn Ades, op. cit., 320.

⁵² Nelly Richard, «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural», en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, eds. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998). Formato electrónico disponible en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>, última visita, 20 de febrero del 2009.

⁵³ La deconstrucción es un concepto acuñado por Jacques Derrida en su libro *De la gramatología* de 1967. A través de él «analizaba cómo los textos de filosofía, cuando establecían definiciones como puntos de partida, no prestaban atención al hecho de que todos estos gestos implicaban distinguir cada elemento definido de todo lo que no era». Gayatri Spivak, «Apéndice: la puesta a trabajar de la deconstrucción», en *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente* (Madrid: Akal, 2010), 407.

⁵⁴ Joaquín Barriandos, *Geoestética y Transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo* (Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007).

saber/poder que se establecen situadas en «historias locales». Se trata de un posicionamiento en contra de los discursos globales que banalizan la desterritorialización y se posicionan desde el universalismo que borra los matices de la producción local en un espacio de investigación-acción. La misma Nelly Richard ya lo había planteado así a comienzos de los años ochenta:

Quizás resulte más provocativo y desafiante (menos complaciente en cuanto las obras están sometidas a una estructura de confrontación) analizar las obras desde las relaciones que estructuran con su entorno de lectura, desde los modos que tienen de dialogar con su contexto: situando las obras en términos relacionales o situacionales; midiendo sus grados de operancia en un marco concreto de producción nacional y evaluando sus capacidades de enganchamiento productivo con los demás sectores de formación social.⁵⁵

Estas ideas beben de la dialéctica negativa de Adorno, quien expuso que «el único conocimiento que puede desatar la historia en el objeto resulta aquel que es consciente del valor posicional histórico del objeto en sus relaciones con otros».⁵⁶ Un reconocimiento que implica necesariamente un ejercicio de reconstruir desde «abajo» lo dañado.

Tensiones del archivo y la narración

Como el título de la tesis enuncia, su objeto de análisis son exposiciones de arte latinoamericano realizadas en el Estado español. Si bien el corpus específico lo integran exposiciones de arte contemporáneo, también se hace referencia a las que han trabajado lo precolombino, colonial o republicano. Las exposiciones no han sido seleccionadas por un criterio temporal de la producción de las obras sino que por su contexto de exposición. Estos momentos han sido entendidos como tiempos de *intensidades* y *densidades* en la producción de discurso en relación a problemáticas de carácter cultural y político. Las exposiciones también se han seleccionado por intentar abordar esta problemática regional y no centrarse en la producción de un país o artista. Se han seleccionado cuatro casos, dos de ellos exposiciones de exposiciones, que se estudian en profundidad, utilizándose el capítulo introductorio de cada una para ponerla en relación con otras ocurridas de forma simultánea en el año respectivo. En el anexo I se presenta una línea de tiempo con la totalidad de las exposiciones latinoamericanas realizadas en el Estado español desde la Transición rastreadas en el proceso de investigación.

Giorgio Agamben ha planteado que «en filosofía las cuestiones terminológicas son importantes. [...] La terminología es el momento poético del pensamiento».⁵⁷ Si en filosofía la terminología es importante, en la historia del arte y de las exposiciones también lo es. La poética y la política que enuncia al otro tiene una clara genealogía en el pasado imperial. En el caso de las relaciones entre el Estado español y sus antiguas colonias americanas, las nociones de hispano, ibero, latino o panamericano van a tener sentido simbólico vivo. Este se exacerba en los momentos de densificación política que se desarrollan en esta tesis.

El análisis de las exposiciones en cuanto terminología y espacialidad ha permitido identificar la existencia de seis posibles modelos de aproximación en que operan las exposiciones de arte latinoamericano: 1. historicista, que replica las lógicas de la historia evolutiva; 2. panamericano, que propone una unión entre las producciones del continente; 3. integracionista hispánico, que se focaliza en el rol histórico de lo hispánico en la

⁵⁵ Nelly Richard, «Retroactivaciones de un proceso», en *Cuadernos de/para el análisis 1*, Justo Mellado y Nelly Richard (Santiago: autoeditado, 1983), 48-49.

⁵⁶ Theodor Adorno citado en José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «Constelaciones o paranatela? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano», *Ramona* 31 (2003): 6-7.

⁵⁷ Giorgio Agamben, «¿Qué es un dispositivo?», *Sociología* 73, 26, mayo-agosto (2011): 249.

construcción de una unidad hispanoamericana; 4. migrante, que focaliza su atención en los procesos migratorios de América Latina a los centros; 5. diferenciador, que propone la supuesta especificidad latinoamericana como potencia; 6. anacrónico/decolonial, que relea en clave decolonial el pasado histórico para activar el presente.

Si bien se han identificado estas categorías, la intención de esta tesis es situar el debate sobre exposiciones dentro del marco de las nuevas estrategias de construcción de la historia como posibilidad: sin querer centrarnos exclusivamente en el estudio de exposiciones de arte contemporáneo —lo que sería más coherente con el marco del programa de Doctorado en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual—, se ha optado por ampliar los campos históricos posibles, poniendo en tensión los debates sobre historias, anacronismos y contemporaneidades. Siguiendo a Georges Didi-Huberman,⁵⁸ las imágenes tienen una cierta historia narrable, pero a la vez son historias a partir del movimiento de poderes específicos que sintetizan la historia: en un objeto-imagen histórico se encuentran, colisionan y funden muchos tiempos posibles e inventables. La materialidad de esos movimientos de poderes se hacen visibles en las políticas que motivan la configuración de los dispositivos expositivos.

En el proyecto de tesis doctoral en el 2009 se presentó la siguiente hipótesis de trabajo:

Los discursos que sobre el arte latinoamericano se han propuesto en el Estado español realizan una doble operación conceptual: por un lado, han efectuado lecturas, en general, tradicionales-lineales del arte latinoamericano, obviando las problemáticas teóricas, visuales y curatoriales propuestas desde Latinoamérica; y por otro, se asume constantemente como un patrón permanente el olvido e ignorancia sobre la región, sin realizar operaciones significativas de transformación de dicha situación desmemoriada.

Esta hipótesis se ha problematizado a partir de los tres elementos que la cruzan: primero, los momentos de intensidad y densidad político-cultural que contextualizan y promueven las exposiciones; segundo, la dimensión rizomática, no sintética y postcolonial de la trama de exposiciones propuestas, imposibilitando una lectura lineal de las narraciones existentes; y tercero, la concepción de la exposición como dispositivo y plataforma de discusión con un espectador ajeno al contexto de producción.

Por otro lado, en el proyecto original se plantearon tres constelaciones de discusión, que si bien están en relación, vuelven cíclicamente de lo teórico a lo concreto, de lo ideológico a lo político:

Primero conceptual, ¿qué nociones se han utilizado para hablar del arte latinoamericano desde el Estado español?, ¿cuáles son los límites que establecen esas nociones?, ¿con qué categorías se conecta?, ¿viene pre-envasado el arte por discursos del multiculturalismo, del postcolonialismo, de la hispanidad?, ¿se repiten cíclicamente las asociaciones?, ¿en qué momentos y espacios se han utilizado?

Segundo institucional, ¿cómo se construyen/proyectan las identidades y diferencias del arte latinoamericano en el extranjero desde diferentes frentes geoteóricos?, al ser ese extranjero el Estado español, ¿es posible plantear relaciones postcoloniales o decoloniales?, ¿quiénes realizan las selecciones de artistas, obras y teóricos?, ¿en qué lugares se inscriben?, ¿se ha establecido una cierta escuela de pensamiento latinoamericano en España?, ¿qué relaciones establecen los teóricos españoles con los latinoamericanos?

Tercero expositivo, ¿establecen los artistas, las obras y los discursos curatoriales una acción crítica en la escena española respecto a las categorías regionales?, ¿se resemantiza, se apropia o se traiciona a las obras?, ¿se descontextualizan o se recontextualizan?, ¿la operación de traslado válida a los artistas y sus obras en ciertos circuitos internacionales?, ¿cuáles son las diferentes imágenes-país que se proyectan?, ¿qué se busca con cada operación expositiva?, ¿cómo afectan los dispositivos expositivos la interpretación de lo expuesto?

En términos metodológicos se propuso cruzar tres nudos de investigación:

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (París: Les Éditions de Minuit, 2000).

- Discusiones curatoriales*: relación entre discursos y selección de artistas/obras.
- Espacios micropolíticos de montaje*: relación entre discursos y disposiciones museográficas.
- Debates geopolíticos*: relación entre discursos, momentos histórico-políticos, instituciones y debates conceptuales en la crítica de arte.

Para acceder a estos textos y contextos de las exposiciones se ha realizado un trabajo de archivo, tomando en consideración los problemas planteados tanto por Jacques Derrida como por Suely Rolnik en torno a la fiebre del mismo. Estos han planteado principalmente dos problemas en el trabajo con archivos: primero, el sesgo generado por su locación y posición de poder como fuente de supuesta verdad custodiada y asumida como tal. En este sentido, «*a science of the archive must include the theory of its institutionalizations*».⁵⁹ Segundo, el manejo inconveniente de los peligros de fetichización. Como ha argumentado Suely Rolnik,

La modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. En su fase neoliberal, dicho procedimiento no consiste ya en impedir la activación de estas culturas; se trata en cambio ahora de incitarlas, pero para incorporarlas a sus designios, destituyéndolas así de sus potencias singulares y denegando los conflictos que esta construcción necesariamente implicaría.⁶⁰

Tanto el trabajo del archivo como el trabajo de las exposiciones deben ser entendidos necesariamente dentro de una teoría de su institucionalización, para comprender sus lógicas implícitas y representativas. Como muchas instituciones, el archivo es un ente que se consolida a fines del siglo XVII mediante un proceso «natural» de acumulación pública de lo existente. Foucault caracterizó este proceso como aquel donde «todo lo dicho sería registrado en la escritura, acumulado, y terminaría constituyéndose en dossiers y archivos».⁶¹

Del mismo modo, los museos, casas o institutos que albergan a las exposiciones juegan un rol intensivo a la hora de establecer las taxonomías que operan en las articulaciones micropolíticas de las obras y documentos en el espacio, hablando de procesos del inconsciente, del lenguaje y de conectividades. Para ello, el método arqueológico de Foucault puede dar ciertas claves al poner atención no en la verdad de los documentos sino en su condición de invención; se trata de poner el acento en el modo en que las *cosas* aparecen en el espacio del saber: «Pues lo que interesa es ver cómo estamos constituidos, desde qué mecanismos; ya que aquello que damos por verdadero tiene un cierto efecto en qué somos y cómo somos».⁶² Se trata de buscar las condiciones de posibilidad a partir de un proceso de «sacar a la luz el campo epistemológico».⁶³

Considerando esto, se ha procedido a analizar y contrastar con entrevistas la información encontrada en archivos públicos y privados españoles, además de algunos ingleses y estadounidenses: 1. textos institucionales y curatoriales de los catálogos de las exposiciones, considerando al objeto libro-catálogo como un elemento que debate en preponderancia con la propia exposición; 2. correspondencia interna entre curadores, artistas, coordinadores, jefes de departamentos de exposiciones y directores de museos; 3. planos de montaje; 4. fotografías y videos de los montajes; 5. recepción crítica de la exposición en la prensa y revistas especializadas, considerando también la recepción tardía de los proyectos, su activación, olvido o mitificación.

⁵⁹ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, op. cit., 4.

⁶⁰ Suely Rolnik, «Furor de archivo», *Revista de Estudios Visuales* 7, enero (2010): 119.

⁶¹ Michel Foucault, «The Life of the Infamous Man», en *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, eds. Paul Foss y Meaghan Morris (Sídney: Feral Press, 1979), 89.

⁶² Susana Murillo, *El Discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno* (Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC, 1997), 39.

⁶³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2010), 7.

También se ha tomado en consideración la historia intelectual y profesional de los curadores de cada proyecto y la política institucional donde el mismo se inscribe. Se han realizado entrevistas y conversaciones con actores relevantes en la constitución de algunas de las exposiciones estudiadas: Gerardo Mosquera, Mar Villaespesa, Miguel Benlloch, Luis Camnizter, María Galindo, Rafael Doctor, Dawn Ades, Ivo Mesquita, Adriano Pedrosa, Carlos Basualdo, Mónica Amor, Silvia Rivera Cusicanqui, Guy Brett, Jean Fisher, Catherine de Zegher y Laura Lima, además de otras conversaciones informales con Rogelio López Cuenca, Francesc Torres, Mari Carmen Ramírez, Teresa Velázquez o Gabriel Pérez-Barreiro. Finalmente, hay que destacar que no se ha analizado la inclusión de artistas latinoamericanos en exposiciones de movimientos o estilos ni exposiciones de tesis. Será trabajo de otros estudios más específicos la narración de estas inclusiones en las tendencias internacionales y particularmente en la configuración, por ejemplo, de la vanguardia española.

Momentos de densidad

Aunque sea una perogrullada, es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente.⁶⁴

Uno de los criterios de selección del corpus de exposiciones ha sido temporal. Sin intentar ser historicista, se han establecido cuatro momentos de tensión o coyunturas donde se generan, explotan o retrotraen distintas narrativas expositivas. Si bien en el proyecto original se planteó comenzar con las bienales de arte hispanoamericano iniciadas en 1951 durante la dictadura franquista, se ha optado por acotar el ámbito a lo contemporáneo, comenzando en 1989. Este corte dice relación con el momento de estallido en Occidente de los discursos multiculturales y postmodernos que, provenientes de las luchas raciales y sexuales y su consiguiente inclusión identitaria en Estados Unidos y Canadá en las décadas de los sesenta y setenta, explotan en el «remapeamiento»⁶⁵ de las culturas en los ochenta. Este discurso ha sido criticado desde múltiples frentes. Una crítica a esta política inclusivista del multiculturalismo postmoderno en América Latina la señala Ticio Escobar: «El “otro” de hoy es el “subalterno” de ayer; el “buen salvaje” de anteayer, quizá. Se ha señalado ya con suficiencia el riesgo multiculturalista de idealizar lo pluri-identitario latinoamericano en cuanto versión posmoderna de lo real maravilloso empaquetado».⁶⁶ En otro contexto y en términos del eurocentrismo presente en estos debates, así lo plantea Jean Fisher:

So-called «postcolonial» debates in the West remain preoccupied with «cultural difference» or «ethnicity» while evading the political and economic inequalities existing between the West and the others [...] as regards the art system, what we see are the shifting sands of «postmodern» relativism: on the one hand, a recognition of the voice of the other, but a continuing control of the conditions of its receptions [...]. Mostly packaged and received according to eurocentric preconceived expectations about the acceptable form and content of others' cultural productions, too many exhibitions have maintained their separation and distance from «mainstream» art system concerns, thereby ensuring that the latter's coherence (if not superiority) remains

⁶⁴ Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1993), 44.

⁶⁵ George Yúdice «El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III (México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 901.

⁶⁶ Ticio Escobar, «Arte latinoamericano en jaque» en *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano* (Asunción: Editorial Don Bosco/Ñandutí Vive, 1997), 49.

*intact. In other words, while purporting to close the gap between the West and the Rest, «multicultural» strategies have generally tended to legitimise marginality, and therefore to uphold the old colonial relations.*⁶⁷

En esta línea también Slavoj Žižek ha planteado cómo el multiculturalismo se constituye en un «privilegiado punto vacío de universalidad, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad».⁶⁸ Sin duda, una deriva más de estos debates ha sido la asunción de la idea del arte global que sitúa a 1989 como un punto de inflexión y cambio de paradigma. Los debates críticos sobre la construcción de esa escena global del arte pueden ir un poco más atrás, por ejemplo, a la II Bienal de la Habana de 1986, que incluyó artistas de los cinco continentes,⁶⁹ e incluso a exposiciones del MoMA como *The Art of Assemblage* (1961) e *Information* (1970),⁷⁰ que ya incluían intencionadamente a artistas de Europa, Estados Unidos y América Latina, y también de Asia en el último caso.

Se ha establecido al año 1989 como punta de lanza de dicho proceso global, tras las supuestas muerte del sujeto, fin de la historia y de los metarrelatos, que coinciden con el fin de las dictaduras latinoamericanas y, en un proceso transhistórico, con el inicio de las conmemoraciones del V Centenario de la Conquista de América. En el ámbito artístico, esto llevó al museo de arte contemporáneo «a ampliar y diversificar el trazado de sus fronteras, incorporando imágenes y representaciones que habían sido hasta ahora censuradas o descartadas por la hegemonía del patrón monocultural de la tradición occidental-dominante»,⁷¹ poniendo en tela de juicio la conformación del canon occidental.

En el ámbito específico de las exposiciones temporales, esto se materializó en la presentación ese año de tres muestras divergentes. Por un lado *Magiciens de la Terre*, presentada entre mayo y agosto en París,⁷² se propuso abiertamente como respuesta a la exposición *Primitivism in 20th Century Art* organizada por el MoMA en 1984. En el marco del bicentenario de la Revolución francesa, *Magiciens de la Terre* buscaba realizar una exposición verdaderamente internacional de objetos con aura o receptáculos de valores metafísicos que problematizaran la idea del arte etnográfico para afirmar «su existencia en el presente»⁷³ como contemporaneidad global. Curada por un equipo encabezado por Jean-Hubert Martin, se establecía un método inductivo de supuesto encuentro con la otredad. Basado en la intuición, la práctica y la sensibilidad que idealmente no se reduciría a «formas racionales», la muestra articulaba su discurso desde la magia como etiqueta que marcaba las creaciones producidas en contextos que no manejan el concepto de arte, aunando prácticas «periféricas» con obras de artistas occidentales.⁷⁴

⁶⁷ Jean Fisher, «The Work between Us», en *The Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art* (Londres: Institute of International Visual Arts, 2003), 267-268.

⁶⁸ Slavoj Žižek, «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Fredric Jameson y Slavoj Žižek (Buenos Aires: Paidós, 2005), 172.

⁶⁹ Gerardo Mosquera identifica a la segunda bienal como la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo obras de 690 artistas de 57 países. Véase Gerardo Mosquera, «Caminar con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización», en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* (Madrid: EXIT Publicaciones, 2010), 151.

⁷⁰ En la publicación de la exposición *Information* se hacía hincapié en que «it is now possible for artists to be truly International; [...] it is no longer imperative for an artist to be in Paris or New York». Kynaston L. McShine, «Essay», en *Information* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1970), 140.

⁷¹ Nelly Richard, «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, op. cit., 1.011.

⁷² Para un estudio detallado de esta exposición, véase Lucy Steeds y otros, *Making Art Global (Part 2) «Magiciens de la Terre» 1989* (Londres: Afterall, 2013). En el año de esta publicación el CaixaForum de Madrid dispuso otra muestra parisina multicultural. Esta vez curada por el presidente del Palais de Tokyo, Jean de Loisy, *Maestros del caos. Artistas y chamanes* presentó objetos, trajes y representaciones procedentes de colecciones antropológicas y etnográficas que se exhibieron al lado de piezas de artistas contemporáneos.

⁷³ Jean-Hubert Martin, «Préface», en *Magiciens de la Terre* (París: Musée National d'Art Moderne y Grande halle de La Villette, 1989), 8.

⁷⁴ Para una análisis crítico de la exposición, véase Jean Fisher, «The Invisible Labyrinth», *Artforum*, septiembre (1989).

En Cuba, y tan solo ocho días antes de la caída del muro de Berlín frente al eminente fin de la mal llamada guerra fría, se inauguró la III Bienal de La Habana, titulada *Tradición y contemporaneidad*. Contraria en términos ideológicos al proyecto francés, vino a presentar un panorama global del arte con preeminencia del producido en el Tercer Mundo. La bienal eliminó la división nacional tradicional de las bienales y se fundó en las circunstancias materiales y sociales de la producción. Intentó además eliminar los signos multiculturales de la complacencia y el paternalismo. En un modelo curatorial colectivo, la bienal estableció cuatro núcleos donde articular las veinticuatro exposiciones que la compusieron.⁷⁵

Finalmente, este mismo año se presentó la exposición *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* en la Hayward Gallery de Londres, justo después de una de las exposiciones que esta tesis estudia, *Art in Latin America, the Modern Era: 1820-1980* (véase el capítulo 3.1). Curada por el artista y fundador de la revista *Third Text*, Rasheed Araeen, *The Other Story* presentó las exclusiones raciales de artistas en la historia del arte y en el sistema de exposiciones y colecciones británico. Estos artistas, provenientes de las antiguas colonias asiáticas y africanas y que se instalaron en el Reino Unido, se definieron de forma reivindicativa y genéricamente como *Black British*. Esta exposición ha sido identificada fundamentalmente «as a major breakthrough in “de-imperialising” the institutional mind».⁷⁶ Para el propio Araeen, la genealogía de este proyecto rompería con el canon que se ha establecido del desarrollo de estos debates, poniendo sobre la palestra antecedentes como las *Preliminary Notes for a Black Manifesto* de 1975-1976, la revista *Black Phoenix* de 1978-1979 o *Third Text* de 1987.⁷⁷

A estas exposiciones habría que sumar otras como *The Decade Show: Frameworks of Identity on the 1980s*, presentada paralelamente en el New Museum, Studio Museum y el Museum of Contemporary Hispanic Art de Nueva York o la Bienal del Whitney Museum de 1991. En ellas se consolidaba un sistema de cuotas que implicaba una política del «correctness». También habría que añadir congresos como el de la Asociación Internacional de Críticos de Arte de ese año titulado *Beyond Walls and Wars: Art, Politics and Multiculturalism*, en Santa Mónica, Estados Unidos, o *Public Art and Multicultural Society* que organizó ese mismo año el Santa Fe Arts Commission.⁷⁸

El último corte temporal es el año 2010, cuando se conmemoraba el segundo centenario de las supuestas independencias de varios países latinoamericanos. Estas independencias han sido definidas de forma retrospectiva en aquel momento pero responden más bien a una serie de acciones revolucionarias que van desde las revueltas de Túpac Amaru II en 1780 en Cusco o Túpac Katari en 1789 en lo que hoy es el Estado Plurinacional de Bolivia, hasta la constitución haitiana de 1805, que afirmaba en su artículo 14 que «todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros».⁷⁹ En este marco político, en el 2010 se organizó una serie de exposiciones que tomaban lo latinoamericano como tema tanto en América como Europa. En el caso español, estas se articularon en torno al redescubrimiento del barroco como estrategia de

⁷⁵ Para mayor información, véase VV AA, *Tercera Bienal de La Habana '89* (La Habana: Centro Wifredo Lam y Editorial Letras Cubanas, 1989) y para un estudio reciente, Rachel Weiss y otros, *Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989* (Londres: Afterall, 2011).

⁷⁶ Jean Fisher, «The Other Story and the Past Imperfect», *Tate Papers* (2009), 1, en <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7273>, última visita, 21 de enero del 2013.

⁷⁷ Rasheed Araeen, «RE: Exhibition Histories: “Magiciens de la Terre” Paris Book Launch 11 July», e-mail colectivo, 12 de junio del 2013.

⁷⁸ Un trabajo aparte llevaría el mapear e historiar el nacimiento de diferentes instituciones multiculturales en Estados Unidos, como el Mexican Museum de San Francisco, el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago, el Institute of American Indian Art Museum de Santa Fe, el National African-American Museum de Washington, el Japanese American National Museum de Los Ángeles o El Museo del Barrio de Nueva York, entre otros.

⁷⁹ Juan Carlos Romero ha recuperado este artículo en una serie de acciones realizadas en diferentes ciudades a partir del 2007 bajo el lema *Ahora todos somos negros*. Véase también Eduardo Grüner, «A partir de hoy somos todos negros» (2009), en <http://todosomosnegros.blogspot.com.es>, última visita, 15 de marzo del 2015.

relectura de la modernidad. Se mencionan las tres que se estudian en mayor o menor medida en esta investigación: *Principio Potosí* en el Museo Reina Sofía, *El efecto barroco* en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y *Pintura de los Reinos* en el Museo del Prado y el Palacio Real de Madrid.

En términos editoriales, este problema del traslado del arte latinoamericano al Estado español ha tenido escasa aproximación intelectual. María Luisa Bellido Gant publicó en el 2005 el ensayo «Derroteros del arte latinoamericano en España».⁸⁰ Por otro lado, Alberto López Cuenca publicó ese mismo año en la *Revista de Occidente* «La amable invención: Latinoamérica en la escena artística española».⁸¹ Ya en el 2008 Nuria Vilanova publicó el artículo «Territorialidades académicas y poscolonialidades disciplinarias: los estudios de América Latina en España», en *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas / colonialismos ibéricos* de Anthropos. Finalmente se encuentra una apuesta de carácter más experimental llevada a cabo entre el 2005 y el 2006 en Barcelona por tres jóvenes investigadores, Joaquín Barriandos, Paulina Varas y Cristián Gómez, quienes crearon el colectivo *Tristestópicos*, que se proponía como «un proyecto de documentación y análisis de las relaciones artísticas y culturales entre América Latina y Europa».⁸² Juntos organizaron mesas de debate, exposiciones y un boletín. En el capítulo 6 se estudia brevemente la concepción de la Red de Conceptualismos del Sur, donde se integraron finalmente los miembros de *Tristestópicos*.

Esta tesis, en cuanto estudio académico, continúa esta senda al intentar analizar mecanismos narrativos de sistemas complejos en los que se enmarcan y operan las exposiciones. Por ello, se ha propuesto el alto deseo de interrelacionar el dispositivo arquitectónico del museo y del montaje, en cuanto falso cubo blanco, y el dispositivo epistémico curatorial y sus concomitancias geopolíticas.

⁸⁰ María Luisa Bellido Grant, «Derroteros del arte latinoamericano en España», en *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, dir. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 263-284. La profesora ha retomado recientemente este problema, en esta ocasión con el caso estadounidense, dentro del ciclo de conferencias organizadas en la Universidad de Sevilla y la Fundación Valentín de Madariaga *América: Diálogos Culturales Sur-Norte*, con «El arte latinoamericano en los museos y colecciones de EE. UU.». Por su parte, el profesor argentino Gutiérrez Viñuales, también miembro de dicha universidad andaluza, ha sido un promotor de la inclusión de debates latinoamericanos en España, tanto con esta publicación como a partir de curadurías como la realizada en el 2011 para la Biblioteca Nacional *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*.

⁸¹ Alberto López Cuenca, «La amable invención: Latinoamérica en la escena artística española», *Revista de Occidente* 293, octubre (2005).

⁸² Tristestópicos, «La idea de lo latinoamericano como recurso cultural», folleto de mesa de debate (Casa Àmerica Catalunya, 27 de octubre del 2005), 9.

2.1. América Latina. Derivas de la construcción de un concepto geopolítico

La nomenclatura fue utilizada como uno de los primeros instrumentos de colonización.⁸³

Somos, a pesar nuestro, latinoamericanos. Y una de las características del latinoamericano es preguntarse lo que es un latinoamericano. ¿Para qué? Porque nos impusieron de afuera buscar esa identidad.⁸⁴

Aún las nociones mismas de América Latina e Iberoamérica siempre han sido muy problemáticas. ¿Incluyen al Caribe anglófono y al holandés? ¿A los chicanos? ¿Abarcan a los pueblos indígenas que a veces ni hablan lenguas europeas? Si reconocemos a estos últimos como latinoamericanos, ¿por qué no hacerlo con los pueblos indígenas al norte del río Grande? ¿Lo que llamamos América Latina forma parte de Occidente o de No Occidente? ¿Acaso contradice a ambos, resaltando el esquematismo de tales nociones?⁸⁵

Encontramos en la Granada del siglo XVI un antecedente temprano de la construcción de lo latino que aquí nos interesa desarmar. Juan Latino,⁸⁶ esclavo africano llegado de niño a la ciudad, vivió ochenta años, a caballo entre los reinados de Carlos V y Felipe II. Fue un gran conocedor de la cultura latina clásica. De ahí su nombre y no el que originalmente le había sido asignado: Juan el Negro o Juan de Sessa. El paso a la condición de «latino» le valió la libertad, la dote y una esposa blanca, siendo el primer poeta y profesor de latín y gramática negro en Europa. Como comenta Juan Vicente Pascual,

Por muy erudito y buen preceptor que hubiese sido un esclavo negro en cualquier otra nación europea, no digamos en las Indias Occidentales o en cualquier lugar del mundo colonizado por, a modo de ejemplo, los anglosajones, jamás se le habría permitido tomar en matrimonio a una mujer blanca de acaudalada e influyente familia, tener con ella nutrida descendencia mulata y, a mayores transgresiones, tomar cátedra en instituciones religiosas y sentarse a la mesa de los príncipes para verter en sus oídos consejos sobre asuntos de capital importancia para la administración del reino.⁸⁷

Así se originaba, metafóricamente, un concepto que luego generaría inconvenientes simbólicos a España.⁸⁸ Lo latino será un elemento de contrariedad española a la hora de establecer la nomenclatura para las excolonias americanas, insistiendo hasta hoy en día en

⁸³ Luis Camnitzer, «La visión del extranjero», en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, coord. Gerardo Mosquera (Badajoz: MEIAC, 2001), 169.

⁸⁴ Emir Rodríguez Monegal (1975), citado en Roberto Puntual, «La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 65.

⁸⁵ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, s/f, 20. En http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 10 de marzo del 2012.

⁸⁶ Agradezco al artista Paco Cao la referencia a este personaje histórico.

⁸⁷ Juan Vicente Pascual, «El negro Juan Latino, un ejemplo de integración en la España del siglo XVI», El Manifiesto, 11 de enero del 2008, en <http://www.elmanifiesto.com/articulos.asp?idarticulo=1399>, última visita, 18 de marzo del 2015. Para una novela histórica sobre la vida de Juan Latino, véase Juan Vicente Pascual, *Juan Latino* (Granada: Editorial Comares, 2007).

⁸⁸ No se considera en esta genealogía el arribo del primer «indio americano» en «Europa» en el siglo I a. de C., cuando era gobernador de Galia Quinto Cecilio Metelo Céler. Véase Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América* (Barcelona: Editorial Lumen, 1991), 390.

nociones como Iberoamérica. Si Juan fundaba el concepto de latino como una «libertad integrada», de forma paralela se estaba fundando el concepto de América a partir de una contradicción no menor al hacerse homenaje a Américo Vespucio y no a Colón,⁸⁹ tal como aparecía por primera vez en el *Universalis cosmographia* (1507) del cartógrafo alemán Martin Waldseemüller. Sin embargo, como recuerda Dussel, «en España, Portugal y Latinoamérica el nombre que quedará hasta entrado el siglo XIX es el de “las Indias Occidentales”, pero nunca América (nombre dado por las potencias nacientes europeas del Norte, que podrán desconocer desde finales del siglo XVII a España y Portugal)».⁹⁰ Paradójicamente, la separación entre una América —Estados Unidos— y *la otra* será entonces prácticamente paralela a la utilización del concepto América en las nacientes repúblicas del siglo XIX.



Europa regina en *Cosmographia* de Sebastian Münster (1544) y Dibujo 16. Pontifical mundo: las Indias del Perú y el reino de Castilla de Guamán Poma (1616).

Al tiempo del debate geopolítico sobre la forma de nombre al continente por parte de las potencias europeas en el siglo XVI, la imagen de *Europa regina* se consolidaba y difundía como imagen refundadora de una Europa conquistadora, con la península ibérica a la cabeza. En las colonias, por su parte, se generó un particular tipo de crónica que en muchos casos desbordó la textualidad, estableciendo articulaciones insólitas entre palabra y dibujo. El caso paradigmático fue Guamán Poma de Ayala en Perú, quien propuso una altercartografía de ese territorio en una carta que envía en 1616 al rey bajo el título *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*,⁹¹ sin llegar nunca a su destinatario. La carta, de 1.180 páginas, incluía un sinnúmero de dibujos que presentaban la precariedad de la vida indígena bajo su

⁸⁹ Para el IV Centenario la polémica nominal se agudizó, retomando nomenclaturas anteriores como la de Fernández de Oviedo (Colonia) o De Las Casas (Columba). Otras proposiciones fueron Columbiana, Colonea, Colónica, Antillana, Ultramar, Las Españas, Indias, Colombia, Colonia o Hispandia. Véase Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, op. cit., 11.

⁹⁰ Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad* (Bogotá: Ediciones Antropos Ltda., 1992), 51.

⁹¹ La Biblioteca de Copenhague, donde fue encontrado el manuscrito en 1908, lo ha digitalizado y ha creado el centro digital de investigación El sitio de Guamán Poma: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>, última visita, 19 de marzo del 2015.

reinado además de cartografías de diferentes ciudades de la región, que entre otras cosas enseñan claramente lo que constituía entonces el «mundo al revés» andino.

La nomenclatura geográfica es un ejercicio donde la fusión de lenguaje y territorio carga a este último de una historia intencionada y, en un claro ejercicio de poder, borra las anteriores. Como toda categoría política, América Latina nació en reacción o debate con otros constructos geopolíticos de nombrar el territorio: América como continente total; Hispanoamérica como el conjunto de países deudores de la lengua principal de España;⁹² Iberoamérica, relacionado a los que vienen de la península, es decir, sumando Brasil y Portugal a los anteriores;⁹³ o Panamérica, proveniente del discurso neocolonial estadounidense desde la doctrina Monroe que declaraba su propio derecho de ser ellos América.⁹⁴

Hacia fines del siglo XVIII los criollos educados en universidades tanto europeas como latinoamericanas comenzaron a aplicar las ideas de la Ilustración francesa para reflexionar sobre los caminos colectivos que deberían implementarse en América. Los esfuerzos por organizar repúblicas independientes de España durante todo el siglo XIX estuvieron orientados según estas ideas, que buscaban establecer modelos de origen francés e inglés dentro de las condiciones geográficas y demográficas propias de los nuevos países. Uno de los nombres posiblemente más difundido es el del venezolano Andrés Bello, quien propuso una visión de lo americano que reconciliara la herencia hispánica con lo tropical, a diferencia de Simón Bolívar, que después reivindicará la necesidad de construir una «patria grande» como «América Hispana», una acepción occidentalizada que se distanciaba de la afectiva «Nuestra América» de José Martí y que no obstante proponía que «más grande es el odio que nos inspira la península que el mar que nos separa de ella».⁹⁵ El político también se identificaba de una manera supuestamente mestiza indicando que «no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derecho».⁹⁶

La idea de América Latina no nació, sin embargo, hasta mediados del siglo XIX, a los pocos años de que Karl Marx publicase el *Manifiesto comunista* en un clima cultural europeo marcado por las revoluciones de 1848 y el nacimiento de las exposiciones universales en 1851. La noción de América Latina tiene una doble narración de origen. Es en 1856 cuando por primera vez se pronuncia América Latina de forma más o menos paralela, aunque en cierta medida discordante, en París y Venecia.⁹⁷ El filósofo chileno Francisco Bilbao lo hizo hablando de una «raza latino-americana» en su conferencia «Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas», aunque luego abandone este concepto y hable de los «Estados desunidos de América». Desde una posición socialista, antiimperialista y anticolonial, Bilbao se había dado cuenta del poder del concepto para el colonialismo francés. No por nada indicó:

⁹² Miguel Rojas Mix ha identificado la existencia de dos hispanoamericanismos; uno antiespañol, posterior a las independencias y previo al nacimiento de la noción de América Latina, y otro hispanófilo y antiyanqui con el regeneracionismo y algunas invenciones como el Día de la Raza y el Congreso de los Pueblos Hispanos celebrado en Madrid en 1900.

⁹³ No se profundiza aquí en el problema del Caribe, un espacio de dislocación con la construcción total del concepto. Su configuración lingüística variada permite poner en cuestión la dimensión latina de la lengua del territorio, al tiempo que su preeminencia colonial explícita en algunas islas marca otras lógicas de dominación.

⁹⁴ Para un desplazamiento de este problema al sistema del arte véase Claire Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota, 2013).

⁹⁵ Simón Bolívar, «Carta de Jamaica», en *Escritos políticos* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 63.

⁹⁶ Simón Bolívar, «Borrador para la *Royal Gazette* de Kingston», en *Simón Bolívar, la esperanza del universo* (París: UNESCO, 1983), 119.

⁹⁷ Este año se firmó también en Santiago, Chile, el Tratado Continental como consecuencia de la anexión de territorios mexicanos por Estados Unidos y de Santo Domingo por España.

¡Atrás la Francia imperial, personificación de la hipocresía y de la perfidia: hipócrita, pues se llama protectora de la raza latina para someterla a su régimen de explotación; pérfida, pues habla de libertad y nacionalidad, cuando, incapaz de libertad, conquista para esclavizar!⁹⁸

En su vertiente poética, el intelectual y escritor colombiano José María Torres Caicedo propuso la idea de América Latina en su poema *Las dos Américas*⁹⁹ y continuó la hazaña con diversas iniciativas, como la Sociedad de Unión Latinoamericana fundada en 1879. En ambos textos se llamaba a la unidad del territorio al sur de Estados Unidos, proponiendo la necesidad de una segunda independencia latinoamericana. Se planteaban en contra del autocolonialismo afrancesado y aristocratizante de los discursos y prácticas latinoamericanas que negaban tanto lo indígena, mestizo e incluso el acervo cultural católico-barroco ibérico.¹⁰⁰

La segunda narración de origen de *l’Amérique latine* es externa y posterior. Si bien existía un afrancesamiento generalizado, la invasión promovida por Napoleón III en México en 1862 marcó de forma explícita otra forma de colonización de los *territoires d’outre mer*. Editorialmente tuvo su soporte en la *Revue des Races Latines*, impresa entre 1857 y 1864, y el periódico parisino *La América latina*. Fueron los franceses quienes definitivamente divulgaron el concepto en un gesto geopolítico por el que dicho Estado se confería el liderazgo de las «razas latinas», frente a la sajona y la eslava. Por algo Michel Chevalier, el principal ideólogo de Napoleón III, sostuvo que Francia era la depositaria de los destinos de todas las naciones del grupo latino de los dos continentes. En palabras del propio Napoleón III resulta evidente esta vocación neocolonial en disputa con Estados Unidos:

Tenemos interés en que la república de los Estados Unidos sea poderosa y próspera, pero no tenemos ninguno en que se apodere del golfo de Méjico, y desde allí las Antillas y América del Sur, convirtiéndose en la única dispensadora de los productos del Nuevo Mundo. [...] Si Méjico conserva su independencia y mantiene la integridad de su territorio, si, con el apoyo de Francia, se consolida en él un gobierno estable, habremos devuelto a la raza latina del otro lado del Océano su fuerza y su prestigio, garantizando la seguridad de nuestras colonias en las Antillas y las de España, restableceremos nuestra influencia en el centro de América.¹⁰¹

Este cambio promovido en la segunda mitad del siglo XIX implicaba una tensión interna del propio discurso entre la reivindicación política-independentista del territorio y la naturalización del espacio cultural en un ejercicio de replanteamiento de las propias nociones del espacio latinoamericano. Como apunta Mignolo, «la idea de “América Latina” surgió junto al valor de América del Sur como “naturaleza” y el posicionamiento de los nuevos países imperiales de Europa como fuente de “cultura” (universidad, Estado, filosofía, ciencia, industria y tecnología)».¹⁰² El nacimiento del concepto también exacerbó la división Norte-Sur en el continente, entre el mundo latino-católico-barroco y el mundo anglosajón-protestante. A menos de veinte años de la anexión de territorios mexicanos por Estados Unidos en 1848, el quiebre al norte de México se hacía cada vez más explícito. Este debate conceptual, aunque profundamente estratégico en la tensión entre reivindicación y dominación, afectó tanto a los países de la región y sus configuraciones en repúblicas independientes como a sus potenciales o decaídas metrópolis (España, Estados

⁹⁸ Francisco Bilbao, *La América en peligro* (Santiago: Ercilla, 1946 [1863]), 54-55.

⁹⁹ Para Héctor Olea fue el historiador argentino Carlos Calvo quien fundó lo latino en la década de los sesenta del siglo XIX.

¹⁰⁰ Hay que mencionar que en el siglo XIX existe una jerarquía donde la discursividad de la propia intelectualidad latinoamericana muchas veces se estableció desde un paradigma que replicaba las lógicas de los centros de poder, lo que se podría definir como «colonialismo interno» (Pablo Gonzáles Casanova) o «colonialidad del poder» (Aníbal Quijano), que hasta hoy en día se mantiene.

¹⁰¹ «Carta de Napoleón III al general Forey, 3 de julio de 1862», en *Affaires étrangères, documents diplomatiques*, Napoleón III, Prince de La Tour d’Auvergne, Dubois de Saligny y otros (París: Imprimerie Impériale, 1863), 190-191.

¹⁰² Walter Mignolo, *La idea de América Latina* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007), 104-105.

Unidos y Francia), que buscaban activar su sitio de poder colonial en disputa. En España se atacó esta idea desde una recuperación hegemónica que indicó, por ejemplo, que «los que se llaman latinos desprecian la sangre que corre por sus venas, lo que une a estos pueblos no es lo latino, sino lo hispánico».¹⁰³

Con la creciente influencia estadounidense en la región a fines del siglo XIX, grupos sustanciales de pensadores promovieron una imagen de unidad cultural que inició decisivamente el latinoamericanismo y la búsqueda de una identidad latinoamericana. Los dos autores más reconocidos de esa época son el uruguayo José Enrique Rodó y el cubano José Martí. Con un tono fundamentalmente conservador, Rodó propuso en *Ariel* (1900) un nítido programa de diferenciación educativa y cultural entre la América hispano-portuguesa en contraste con la anglosajona. De una manera más transformadora, Martí sintetizó en el ensayo *Nuestra América* (1891) los ideales de producir modelos basados en la experiencia propia de cada región y de generar una ciudadanía supranacional en Iberoamérica: «El buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país».¹⁰⁴ La imperativa necesidad de conocer al pueblo de cada país y de desarrollar modelos humanistas basados en el análisis de las condiciones propias guió el trabajo de muchos pensadores latinoamericanos durante todo el siglo XX.

Latinoamericanismos, filosofía de la liberación y revolución

La noción de América Latina engrosó su peso simbólico en la década de los años cincuenta del siglo XX a partir del retorno amplio del ideario de verdadera independencia que había planteado Bilbao, aunque esta vez transformando lingüísticamente el afrancesado concepto de «América Latina» (*Amerique Latine*) en el anglosajón «Latinoamérica» (*Latin-America*). El supuesto triunfo de Estados Unidos en la segunda guerra mundial marcó su consiguiente posición de dominación sobre los territorios al sur. Paradójicamente, este vocablo anglófono fue apropiado por toda una serie de latinoamericanismos que venían latentes desde la I Conferencia Panamericana de 1889-1890 y proponían en la década de los cincuenta una revuelta a la colonialidad que seguía vigente. En el marco de grandes movimientos sociales y efervescencia cultural de los cincuenta y sesenta, se buscaba negar la permanente idea de posterioridad de lo latinoamericano frente a lo europeo y una separación clara con el nuevo imperio de los Estados Unidos.

La revolución cubana de 1959 y las profundas reformas del Concilio Vaticano II de la Iglesia católica en 1962 generaron nuevos marcos conceptuales, éticos y políticos dentro de los que numerosos pensadores produjeron la línea de reflexión que más trascendencia internacional ha tenido desde América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Se trataba de una filosofía basada en la liberación de los oprimidos y la construcción de condiciones materiales y educativas que permitieran superar la miseria económica de vastos sectores de la población. Por un lado, la hostil reacción norteamericana a los cambios políticos en Cuba puso en evidencia los aspectos más obscenos de la teoría de la modernización y dependencia en América Latina —cuyas bases se habían formado en la década de los cuarenta de la mano de la CEPAL—¹⁰⁵ e impulsó un intento reivindicativo de romper el ciclo evolutivo de «atraso» con respecto al desarrollo industrial del Primer Mundo. Varios teólogos cristianos —entre ellos el peruano Gustavo Gutiérrez y los brasileños Helder

¹⁰³ Juan Varela, *Cartas americanas* (Madrid: Editorial Fuentes y Capdeville, 1889), 83.

¹⁰⁴ José Martí, «Nuestra América», en *Literatura hispanoamericana*, David W. Foster (Nueva York: Routledge, 1994), 455.

¹⁰⁵ Comisión Económica para América Latina de Naciones Unidas fundada en 1948. Véase también Raúl Prebisch, *El desarrollo económico de la América Latina y sus principales problemas* (Nueva York: Naciones Unidas, Consejo Económico y Social, 1947).

Cámara y Leonardo Boff— se basaron en las iniciativas del Concilio Vaticano II para formular un compromiso hacia el cambio social en América Latina. Su trabajo teórico y práctico se hizo famoso bajo el nombre de «teología de la liberación». Enrique Dussel mutó el concepto hacia una *Filosofía de la liberación* (1977) que es el antecedente contemporáneo más certero —junto a filósofos de la negritud como Franz Fanon o Aime Césaire— de la crítica al occidentalismo que había condenado a las culturas invadidas a condiciones de no-ser, caos e irracionalidad. Esta práctica reflexiva propondría una «analéctica de la liberación» como alternativa a la «dialéctica de la dominación» prevaleciente.¹⁰⁶

En este contexto se generó también todo un movimiento cultural latinoamericanista que, inspirado en la Revolución cubana, promovía una liberación radical de los sistemas hegemónicos. Más allá del marco específicamente cristiano, aunque dentro del mismo espíritu, el brasileño Paulo Freire creó una teoría y práctica de la *Pedagogía del oprimido* (1970) diseñada para promover la acción social y el dinamismo de las personas que han sufrido opresión socioeconómica por varias generaciones. Desde este enfoque, los oprimidos solamente comenzarían a creer en ellos mismos cuando descubriesen las causas de su dominación y se vinculasen a la lucha organizada por su liberación. Este descubrimiento no podría ser meramente intelectual, sino que debía incluir acción. De forma paralela, en Bolivia, estas preocupaciones se articularon con un indianismo activista en el movimiento katarista, del que formó parte Silvia Rivera Cusicanqui.

En contraparte a este movimiento sociocultural y político de los años cincuenta y sesenta, las antiguas y nuevas potencias dominantes promovieron la inclusión de Latinoamérica en sus agendas, siendo la Maison de l'Amérique latine francesa, creada en 1946, un ejemplo claro de ello. Esta fue fundada por el impulso de la Resistencia francesa a la ocupación alemana bajo la dirección del general De Gaulle, intentando favorecer un encuentro entre Francia y las repúblicas latinoamericanas. Se propuso con el fin de exponer de manera diplomática la presunta clausura del periodo colonial tras el fin de la guerra, obviando sus nuevas hazañas invasoras en África y su condición de Estado europeo aún con colonias en América Latina.

En los sesenta y setenta nacieron otras instituciones en el marco de los movimientos masivos de población migrante y exiliada, como el Instituto Austriaco para América Latina y la Americas Society de Nueva York en 1965, el Instituto Ítalo-Latinoamericano de Roma en 1966 o el Center for Inter-American Relations de Nueva York. Y es que en este periodo coexistieron dos ámbitos diferenciados de institucionalización. Como respuesta propia de los latinoamericanos llegados a los «centros», principalmente Estados Unidos y Francia, se crearon instituciones que problematizaron la noción. En el ámbito artístico, en 1969 se creó el Museo de El Barrio, heredero de la colonización estadounidense en Puerto Rico, además de The Association for Latin American Art (ALAA), en Massachusetts; y el INTAR Latin American Gallery por el cubano Max Ferra. En 1974 fue la Cayman Gallery, Hispanic Art Center for Friends of Puerto Rico (FOPR), en Nueva York. En esta ciudad fue donde de forma más clara se concretó esta dialéctica entre la institucionalización interna y externa. Esta última se concretó en el Museum of the Americas, creado en 1976, y el Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA) en el Soho neoyorkino. Frente a una visión restringida que entonces se planteaba en torno a una plástica latinoamericana centrada en la gráfica como elemento de lucha, la Bienal de La Habana marcó precedente en la institucionalización del arte latinoamericano que se expandía a otras prácticas artísticas de las «periferias de la postmodernidad».¹⁰⁷

¹⁰⁶ Las bases de esta concepción coinciden con el desarrollo posterior de los estudios postcoloniales de la mano de autores como Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, todos profesores en universidades norteamericanas y británicas.

¹⁰⁷ Como nos recuerda Mosquera, la II Bienal de La Habana fue «la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo 2.400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57 países», en Gerardo Mosquera, «Caminar con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización», en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo*

De forma simultánea al debate multiculturalista y postmoderno que muchos de estos espacios reflejaban, proliferó también la discusión identitaria. La búsqueda del Otro como salvador de un modelo que ha llegado a las máximas expresiones del «espacio basura»¹⁰⁸ como perversión neoliberal del proyecto moderno volvía a América Latina tras la huella de la «naturaleza», un lugar donde aún todo parecía ser posible de hacer. Se trataba de una concepción del territorio como espacio ahistórico, instrumentalizable y comercializable. A esa identidad impuesta se oponían estrategias situadas que rescataban una pluralidad de narraciones para generar inscripciones antihegemónicas y menores. Y para finalizar no puede obviarse que, en el debate nominal, recientemente ciertos movimientos indígenas han reivindicado la utilización de un concepto precolombino para nombrar al territorio americano: Abya Yala, que en lengua kuna significa «tierra en plena madurez».

y culturas (Madrid: EXIT Publicaciones, 2010), 151. Para un estudio detallado de la III Bienal, véase Rachel Weiss, *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989* (Londres: Afterall, 2011).

¹⁰⁸ Rem Koolhaas, *El espacio basura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008).

2.2. Ejercicios de exponer las antiguas colonias

Cuando se conmemoraba el IV Centenario de la Conquista hacia 1892, el decaído Imperio español contaba con un número escaso de colonias: en América las islas de Cuba, Guam y Puerto Rico, mientras en el Pacífico seguía manteniendo su posesión más lejana, las islas Filipinas. No por nada unos años antes, en 1888, se creó el Museo Biblioteca de Ultramar para amparar ese legado. Según el artículo 1º de su Reglamento, su objetivo era:

Hacer la historia y demostrar el estado actual de todas las provincias y posesiones ultramarinas que forman parte del territorio nacional, así como todo lo de igual índole que pueda conducir a conservar el recuerdo histórico de los países ultramarinos descubiertos por España, o que en algún tiempo hayan pertenecido a nuestra Nación.¹⁰⁹

Ese mismo año se realizó la Exposición Universal de Barcelona, la cual materializó una alianza estratégica entre la burguesía catalana y la monarquía y en la que, de entre las excolonias, solo participaron Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay y Uruguay. Mientras, se inauguraba la primera escultura pública a Colón en un Estado donde el navegante había sido una figura de «olvido estructural»,¹¹⁰ como comenta Jesús Carrillo. La recuperación de Colón fue una importación para asimilarse a la nueva hegemonía europea y norteamericana. La escultura colombina de Gaietà Buigas entonces apuntaba literalmente el destino africano de la empresa imperial del momento. Con ello se remarcaba el vínculo histórico ante las ya conocidas pérdidas de territorios pero a la vez conectaba con la anexión de otros «nuevos», como Guinea Ecuatorial. Finalmente se trataba de un gesto por recuperar una «esencia» de la hispanidad imperial.

En el marco del IV Centenario,¹¹¹ Madrid compitió con ciudades como Chicago y Génova —donde se organizó la Exposición Ítalo-Americana— para ser sede capital del festejo de la Conquista. El edificio de la Biblioteca Nacional, que cuatro años antes había concluido su construcción pero aún no operaba como biblioteca, fue sede de dos exposiciones complementarias y contrastantes: la *Exposición Histórico-Europea* y la *Exposición Histórico-Americana*, inauguradas por los reyes de España y Portugal. El debate de la centralidad en los festejos fue planteado así en la prensa:

Correspondían a nuestra patria los honores del Certamen Histórico-Americano: españolas eran las naves que anclaron en las costas americanas por vez primera, y el estandarte de Castilla ondeaba en las carabelas Santa María, Pinta y Niña. Natural era, por consiguiente, que al solemnizar el Cuarto Centenario de tan fausto suceso para la historia del mundo, España presentase en el certamen conmemorativo las maravillas que recuerdan el glorioso hecho de la historia del reinado de Isabel y de Fernando.¹¹²

Esta aseveración no hace más que corroborar la ideología imperial que promovió la exposición Histórico-Americana, que ofrecía «a los pueblos hispanolatinos el medio y la

¹⁰⁹ Museo Biblioteca de Ultramar, *Reglamento Orgánico del Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Edición oficial* (Madrid: M. Minuesa de los Ríos, impresor, 1988), 5.

¹¹⁰ Jesús Carrillo, «La imposibilidad del héroe», *Revista de Libros* 131 (2007): 7.

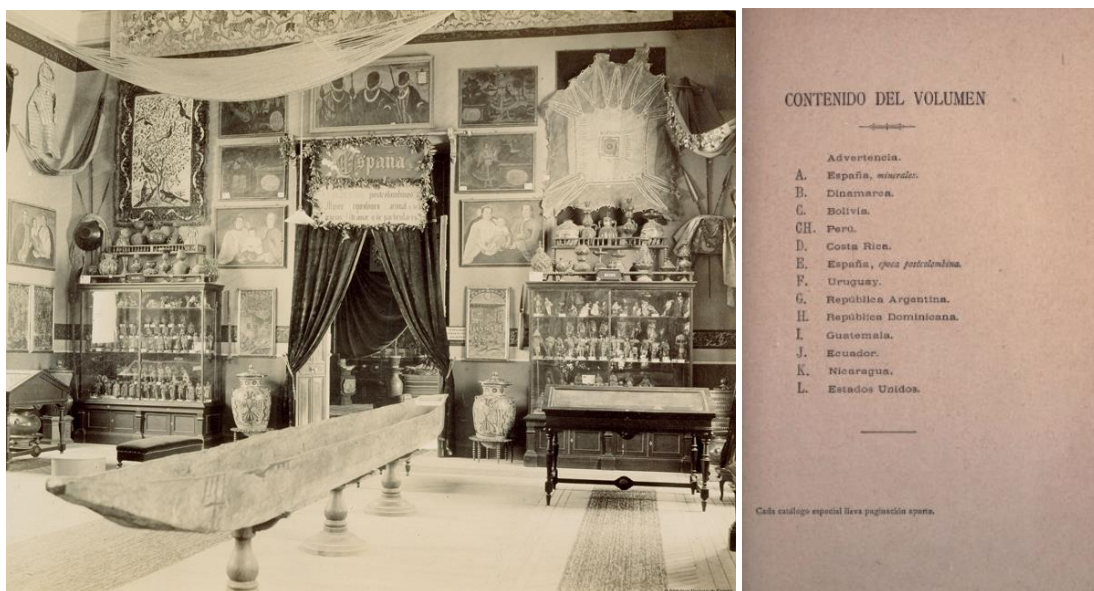
¹¹¹ Dentro del nuevo hispanoamericanismo, se realizó un año antes en Madrid el Congreso Internacional de Americanistas y ya en 1885 se había fundado la Unión Iberoamericana. En 1900 se realizó también el Congreso Hispanoamericano.

¹¹² Sin autor, *La Época*, 8 de octubre de 1892. Citado en el blog de la BNE, «Las exposiciones históricas de 1892», 13 de septiembre del 2012, en <http://blog.bne.es/blog/las-exposiciones-historicas-de-1892/#comments>, última visita, 7 de enero del 2015.

oportunidad de resistir las atracciones del Norte, y satisfacer sus aspiraciones de aproximación y enlace con la cuna de su cultura y el origen de su civilización».¹¹³ La alianza estratégica propuesta quedó evidenciada en la sala dedicada a España en la Exposición Histórico-Americana, la cual no presentaba una etnografía interna de la península, sino que exclusivamente objetos y documentos traídos de las antiguas colonias o que las referenciaban: la *Cosmografía* de Ptolomeo con anotaciones manuscritas de Colón, obras como *Los tres mulatos de Esmeralda* de Andrés Sánchez Galque de 1599 o la serie de pinturas de castas peruanas encargada por el virrey Amat en el siglo XVIII, por no mencionar otros elementos antropológicos como hamacas o cabezas reducidas.

Mención aparte requiere la cabalgata organizada en Madrid a propósito de la exposición, donde ciertos figurantes disfrazados de indios agradecían a unos solemnes Reyes Católicos y a Colón, de donde nacería la expresión popular «hacer el indio». El 12 de octubre de este 1892, frente al edificio de la biblioteca se inauguró también el monumento de Colón de Arturo Mérida y Jerónimo Suñol, ubicándose en el centro de la plaza renombrada para la ocasión como plaza Colón cuando antes se llamaba plaza de Santiago. Actualmente la escultura ha vuelto a ese lugar original y se encuentra junto a los jardines de los Descubrimientos, inaugurados en 1970, que rodean al edificio de la biblioteca.

En un intento de alianza hispano-americana con la nueva potencia estadounidense, gran parte del material expuesto fue enviado posteriormente a Chicago, donde se celebró la *World Columbian Exposition of Chicago* finalmente en 1893 y como efecto de las políticas panamericanistas de Estados Unidos. Al año siguiente, un Real Decreto creaba en la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional el primer Museo Nacional de Arte Moderno del Estado español, aunque en el documento se llamaba originalmente Museo de Arte Contemporáneo. Sintomáticamente, este abrió sus puertas en 1898, marcando un posible origen institucional de la España negra y el regeneracionismo que va a promover una europeización española.



Sala de España en la *Exposición Histórico-Americana* e índice del catálogo. Archivo Biblioteca Nacional.

¹¹³ Real Decreto del 28 de febrero de 1888, citado en Dení Ramírez, «La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 y la ¿ausencia? de México», *Revista de Indias* 246, LXIX (2009): 286.

El regeneracionismo y la generación del 98 fueron dos corrientes signadas por el conflicto con la nueva potencia colonial estadounidense que marcó la pérdida ese 1898 de Puerto Rico, Cuba, Guam y las islas Filipinas.¹¹⁴ El artista puertorriqueño Francisco Oller y Cestero, llamado el primer impresionista latinoamericano y que había sido pintor real para la decaída metrópolis hispana, realizó ese año un retrato del presidente de los Estados Unidos. En la Casa Blanca, William McKinley llevaba en la mano un mapa de Puerto Rico datado con la fecha de la victoria estadounidense. Con ello, Oller y Cestero daba cuenta de la nueva filiación colonial que lo signaba. La pérdida de Puerto Rico, enmarcada en la guerra hispano-cubana-estadounidense —epítome de un conflicto de más de treinta años entre Cuba y España— fue el hecho político y simbólico que marcó un nuevo tipo de relación entre España y sus antiguas colonias tras la firma del Tratado de París.¹¹⁵ Estas pérdidas y sesiones vinieron a hacer aún más evidente el peso que Estados Unidos ya estaba ejerciendo sobre el resto de repúblicas independizadas a comienzos del siglo XIX. Desde Estados Unidos se promulgaban discursos hispanóforos que venían a negar la filiación española a través de lo supuestamente modernizante:

*Spain is bankrupt, bankrupt not only in purse, but in the higher faculties of the mind, a nation without progress, without thought; still devoted to bull fights and superstition, still trying to affright contagious diseases by religious processions. Spain is a part of the mediaeval ages, belongs to an ancient generation. It really has no place in the nineteenth century.*¹¹⁶

Fue a partir de este nuevo poder imperial que el nombre del continente vivió su pluralización estratégica en Américas. El concepto ha generado la apropiación del singular América por los Estados Unidos, mientras la «otra» América se debatía, y lo sigue haciendo, en categorías de latino, hispano, ibero o afro América, pero nunca más América a secas (véase el capítulo 2.1.).

En este arco temporal se organizan también dos de las tres exposiciones humanas que se celebraron en el parque del Retiro de Madrid: ciento cincuenta ashanti en 1897 y treinta inuit de la península del Labrador en 1900, ambos presentados antes en un descampado en la ronda de la Universitat con la plaça de Catalunya de Barcelona.¹¹⁷ Estas exposiciones cerraron en Madrid el ciclo iniciado con la más paradigmática de todas y la única que tuvo un marcado carácter colonial: la exposición de las islas Filipinas de 1887 —con cuarenta y cinco «nativos»— por la que se construyó el Palacio de Cristal y su lago adyacente. La mencionada Biblioteca de Ultramar creada al año siguiente vino a albergar, primeramente, los recuerdos de esta exposición.

En este escenario las artes vivieron un proceso que revela la nueva eclosión de la «España negra», recalcando el oscurantismo frente al supuesto progreso propulsado por Europa, lo que queda claro en la obra de Ignacio Zuloaga o José Gutiérrez Solana. Sin duda este argumento ha servido para construir una historia de la modernidad alejada del sistema católico que en ese entonces se hizo explícito con el clásico de Max Weber publicado en 1905¹¹⁸ y que sigue hoy resonando en los argumentos capitalistas de los países «protestantes». Esta concepción estaba presente en Hegel, para quien los sujetos españoles eran rudos, ignorantes y sin intereses intelectuales. Del lado americano en ese entonces se

¹¹⁴ La última colonia española denominada como tal fue Guinea Ecuatorial, que se independizó en 1968. Mención aparte merecería el desconocimiento público del carácter colonial de Ceuta, Melilla y las islas Canarias.

¹¹⁵ En términos institucionales, el efecto más evidente de esta guerra y alianza entre Estados Unidos y España fue la fundación en 1904 de la Hispanic Society of America.

¹¹⁶ Robert Ingersoll, «Spain and the Spaniard», en *The Works of Robert G. Ingersoll, Vol. XII*, ed. David Widger (Nueva York: Cosimo Classics, 2009 [1901]), 268.

¹¹⁷ En la Ciudad Condal se siguieron realizando este tipo de exposiciones humanas. En 1913 se exhibió a un grupo mahometano en el Turó parc y a un grupo senegalés en el Tibidabo, mientras en 1915 se exhibieron habitantes de los Himalayas en el Turó parc.

¹¹⁸ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003).

propuso ensalzar de forma acrítica los valores ingleses y franceses como deshispanización de las nuevas repúblicas.

Este estado de la cuestión fue puesto en cuestión desde las dos corrientes intelectuales mencionadas: el regeneracionismo y la llamada generación del 98. Con estrategias disímiles entre y dentro de ellas, se enfrentaron a la decadencia de España. Ante la imagen medievalizante que se construía sobre España se fundaron revistas como la *Revista Contemporáneo* (1875) o *La España Moderna* (1889), de marcado interés europeísta. Se propusieron diluir la hispanofobia de los asumidos como países modernos a partir del desarrollo intelectual de pensadores como Joaquín Costa, Machado, Ortega y Gasset y Unamuno, hasta el estallido de la guerra civil en 1936. Para Unamuno se trataba de «españolizar Europa»¹¹⁹ mientras para Ortega y Gasset, «España es el problema, Europa la solución» y Azorín hacía la invitación a que «lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí mismo, aprender a pensar en sí mismo, y no por delegación».¹²⁰

Por su parte, la generación del 98 fue una denominación que respondió directamente desde el ámbito literario a la pérdida de las mencionadas últimas colonias españolas.¹²¹ Tomando como referentes a Nietzsche, Schopenhauer o Kierkegaard, recuperaron el habla popular frente a la estética realista en un ejercicio de revivir a España en cuanto «deformación grotesca de la civilización europea»,¹²² en palabras de Valle-Inclán. Desde este pensamiento se generaron al menos dos lecturas en torno a las antiguas colonias americanas: el panhispanismo y el panhispanoamericanismo. Independientemente del carácter más conservador y progresista de cada uno, el interés residía en volver a converger a partir de una comunidad cultural imaginada con las antiguas colonias. Nuria Taberna ha identificado esto como una «rectificación del legado colonial [que] buscaba conseguir que el español se reencontrara con su propia historia, mostrándole críticamente su gran aportación a la civilización universal».¹²³ Alejada del materialismo anglosajón, la generación del 98 propuso una comunidad espiritual con América Latina, marcada también por un llamado a «la gran masa de emigrantes españoles residentes en América, [...] por su posición en sectores económicos relevantes y por su integración en la sociedad americana».¹²⁴

Este espíritu marcó la primera década del siglo XX, culminando con dos operaciones simbólicas: las conmemoraciones del I Centenario de las independencias latinoamericanas en 1910 y de la Constitución de Cádiz en 1912. En ambas ocasiones, a uno y otro lado del Atlántico¹²⁵ ocurrieron encuentros entre intelectuales guiados por los principios del modernismo, funcionando Rubén Darío como bisagra. Además, se generaron infraestructuras artísticas donde se volvió a insistir en el vínculo hispánico. Por ejemplo en Colombia, para 1910, «el legado de la madre patria y de los héroes fue el de mayor exaltación en la retórica nacionalista [...]. El propósito no fue otro que expresar un agradecimiento a la nación española por haber civilizado estos territorios con su sangre,

¹¹⁹ Citado en Juan Matas Caballero y otros, eds., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda* (Madrid: Akal, 2005), 513.

¹²⁰ Azorín, *Madrid, guía sentimental* (Barcelona: Biblioteca Estrella, 1918), citado en José Luis Abellán, *Visión de España en la generación del 98* (Madrid: Ed. Magisterio Español, 1977), 466.

¹²¹ En términos de artes visuales, la generación del 98 marcó a la siguiente generación de artistas como Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, quienes fundaron la Escuela de Vallecas y promovieron una poética de recuperación del paisaje castellano.

¹²² Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (Madrid: Espasa, 1999).

¹²³ Nuria Taberna García, «El horizonte americano en el imaginario español, 1889-1930», *ELAL* 2, vol. 8, Tel Aviv University (1997), en http://www.tau.ac.il/cial/VIII_2/garcia.htm, última visita, 19 de abril del 2014.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ El océano Atlántico en este contexto español se convirtió en «charco». La expresión popular *cruzar el charco* se documenta por primera vez en 1905 en el *Diccionario de argot español* de L. Besses, funcionando socialmente a fines del siglo XIX. La noción de charco hablaría de la supuesta proximidad cultural y racial desde ese maneo de vínculo histórico que el americanismo nacionalista español intentaba restablecer para recuperar, al menos, su poder simbólico como exmetrópoli.

religión e idioma».¹²⁶ Por su parte, tanto Santiago de Chile como Buenos Aires inauguraron sus respectivos museos de Bellas Artes con las exposiciones internacionales del Centenario. En el caso chileno, toda la exposición se organizó dentro del palacio imitativo del Petit Palace parisino, con la exaltación de la obra entonces ya conocida de Fernando Álvarez de Sotomayor. En el caso argentino, su estructura replicó un modelo de exposición universal con diferentes pabellones. Bajo la curaduría de Gonzalo Bilbao, la pintura de Zuloaga fue reconocida como simbólica de la nueva alianza con la antigua metrópoli. Zuloaga fue acompañado por obras de Sorolla, Anglada Camarada, Benlliure y Blay. Valle-Inclán y Santiago Rusiñol participaron también de dichas celebraciones, así como la infanta Isabel la Chata en representación de Alfonso XIII, siendo la celebración argentina la que más interesó al Gobierno y monarquía españoles. Esto fue así tanto por la cantidad significativa de inmigrantes españoles que allá se habían instalado desde fines del siglo XIX como por el carácter de potencia internacional que perfilaba el país. Fue por ello que en 1910 también se conmemoró la Revolución de Mayo argentina en Barcelona, Vigo, Cádiz, Valencia o Málaga, todos puertos vinculados al comercio de ultramar.

Dentro de este nuevo espíritu de encuentro con las antiguas colonias americanas, en el Estado español se generaron otras instituciones como la Sociedad Libre de Estudios Americanistas fundada en 1910 en Barcelona y renombrada posteriormente como Casa Amèrica Catalunya. En vísperas del Centenario de la Constitución de Cádiz se creó la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes, el Centro de Cultura Hispano-Americana, la Asociación Americanista Valentina o el Círculo Hispano-Americano. Como indica Moreno Luzón refiriéndose particularmente a los progresos occidentalistas que vivía la Argentina, paradójicamente por los hechos conmemorados,

Los Centenarios americanos, no buscados y conflictivos en potencia, fueron bienvenidos por un nacionalismo español empeñado en la tarea de regenerar España después del «Desastre» [...]. Lo americano era español, de modo que sus logros eran nuestros, y España se consolaba de la pérdida de sus grandezas con la contemplación de las de sus retoños.¹²⁷

Herederos de estos procesos, se comienza a organizar en Sevilla la Exposición Iberoamericana de 1929, hermana menor de la Exposición Internacional organizada en el Montjuïc de Barcelona ese mismo año. En dicha Exposición Internacional no participaba ninguna colonia o excolonia, a pesar de que la avenida que funcionaba como eje de la exposición desde la plaça d'Espanya se llamó avenida de América, renombrada posteriormente avenida de la Reina María Cristina. La Exposición Iberoamericana en cambio presentó pabellones de los países latinoamericanos con arquitecturas sincréticas e indigenistas, perpetuando su diferencia con respecto a la visualidad ibérica, cuyo colofón fue la construcción de la plaza de los Conquistadores. En la Exposición Iberoamericana también se incluyeron un Pabellón de Macua —resquicio del colonialismo portugués en Asia—, un Pabellón de Marruecos, un Barrio Moro y un Pabellón Colonial de las posesiones en Guinea Ecuatorial, este último con su respectiva exposición humana. Esto ocurría en un contexto político liderado por el dictador Primo de Rivera, quien impulsaba un nuevo imperialismo económico con las excolonias amparado por una ideología conservadora y católica, llegando incluso a crear el día nacional de España —el Día de la Raza— el 12 de octubre.

¹²⁶ Álvaro Acevedo Tarazona, «El primer centenario de Colombia (20 de julio de 1910): unidad nacional, iconografías y retóricas de una conmemoración», *Revista Credencial Historia* 252, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango (2010), en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2010/centenario.htm>, última visita, 19 de abril del 2014.

¹²⁷ Javier Moreno Luzón, «Reconquistar América para regenerar España. Nacionalismo español y centenario de las independencias en 1910-1911», *Historia Mexicana* 1, LX, México D. F., El Colegio de México (2010): 572 y 582.



Afiche de la Exposición Iberoamericana de Sevilla donde, en clave femenina, se recomponen los «tipos humanos» españoles y latinoamericanos, y portada del catálogo de *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias* con una carabela colombina.

Los efectos de esta apuesta ideológica se prolongaron en el sistema expositivo de los años venideros. Cabe destacar la muestra *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias* celebrada en la Sociedad Española de Amigos del Arte de Madrid en 1930. En el catálogo de la exposición se hizo explícita su vocación ideológica a través de un extenso ensayo firmado por el diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro. En dicho texto el autor indica:

España desarrolla en sus Indias un tipo de colonización único en la Historia: con la Cruz en su estandarte y la propagación de la Fe como ideal, rompe todos los moldes y difiere esencialísimamente del concepto antiguo de colonia; es una nueva categoría cultural. Por otra parte, el descubrimiento y la labor de España en y por sus Indias ha sido, fuera de la implantación del cristianismo, el hecho histórico tal vez más trascendental de la Historia; el germen y nacimiento de la Edad Moderna.¹²⁸

En el marco de la dictadura franquista se generó un sistema institucional de promoción de las relaciones culturales con las excolonias de claras finalidades políticas, que se concretó en cuatro instituciones estatales: el Consejo de la Hispanidad (1940), el Museo de América (1941), el Museo de África (1945) y el Instituto de Cultura Hispánica (1946). Tanto el Instituto de Cultura Hispánica como el Museo de América —con una arquitectura que revive la religiosa de la colonización— fueron posteriormente trasladados a la Ciudad Universitaria de Madrid. Sobre la relación de este complejo arquitectónico con América Franco planteó grandilocuentemente el 12 de octubre de 1943:

La fiesta de hoy, aniversario del más grande de los acontecimientos de la Historia, nos impulsa a dirigirnos desde aquí, desde este Centro espiritual de cultura y de ciencia, a nuestros hermanos del otro lado del mar. Ellos forman con nosotros la comunidad hispánica, estrechamente unida por los vínculos de

¹²⁸ José Gabriel Navarro, *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1930), 9.

la Religión y el idioma. Para las juventudes hispanoamericanas que quieran cursar sus estudios en la vieja Europa, madre de la civilización, se ha hecho también esta Ciudad Universitaria, la cual desde el primer día de su feliz iniciativa, ya acarició la ilusión de servir, de albergue y hogar a cuantos hijos de la América hispana desearan laborar en armonía con nuestros maestros y discípulos, en pro de la común cultura que nos ha definido en la Historia con caracteres espirituales fraternos.¹²⁹

Finalmente se creó la Bienal de Arte Hispanoamericano, fundada en Madrid en 1951.¹³⁰ El evento fue inaugurado por Franco el Día de la Raza, coincidiendo con la inauguración del nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica.¹³¹ La siguiente bienal se realizó en La Habana y la última de ellas en Barcelona, donde el pintor indigenista Oswaldo Guayasamín recibió el premio principal del certamen.

Posteriormente Luis González Robles curó una exposición emblemática en su vocación panamericana bajo el título *Arte de América y España*, que tuvo lugar en 1963 en el Palacio de Velázquez. La exposición incluyó más de quinientas obras de artistas latinoamericanos, en su mayoría figurativos como Botero, españoles informalistas y estadounidenses como Rauschenberg y Johns, además de artistas filipinos. Con ello se perpetuaba la división de vanguardia que proponía el régimen, colocando una vez más a los artistas latinoamericanos en la retaguardia. Tras esta exposición inaugurada nuevamente por el dictador:

Sobrevinieron casi tres décadas en las que el vínculo entre la península y las naciones americanas se cimentó en acciones esporádicas [...]. Tres años antes de la celebración del quinto centenario, en 1989, se organizó otra exposición fundamental, la titulada *Art in Latin America* [...]. España comenzaba a recuperar su sitio como escenario principal del arte latinoamericano, perdido varias décadas atrás.¹³²

En el arco temporal del siglo XX, Roberto Puntual ha establecido cuatro olas europeas y estadounidenses de interés por el arte latinoamericano.¹³³ La primera de ella ocuparía la década de los años treinta y comienzo de los cuarenta, que coinciden con el nacimiento del MoMA de Nueva York y su atracción por los vecinos del Sur, seguido de un interés generado en la segunda mitad de los sesenta y comienzo de los setenta motivado en parte por los exilios del Cono Sur. Finalmente se encontrarían dos momentos más, entre 1974 y 1980¹³⁴ y entre 1985 y 1989.¹³⁵ Estos momentos de densidad son modelos en donde se perpetúa una mirada ya validada en el sistema estadounidense. Así, como bien indica el

¹²⁹ Citado en Sofía Diéguez Patao, «Los arquitectos españoles en el exilio. La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal Panhispánico», en *Influencias artísticas entre España y América*, José Enrique García Melero y otros (Madrid: MAPFRE, 1992), 391-392.

¹³⁰ Mientras en 1951 Franco inauguraba la I Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid, se abría también la I Bienal de São Paulo. Mientras a un lado del Atlántico se reivindicaba un internacionalismo que rompía con los lazos directos a la península, por el otro se llamaba a una unidad hispanoamericana que perpetuaba los lazos con la tradición colonial.

¹³¹ Actualmente el edificio del Instituto alberga a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Un tapiz producido durante el franquismo con la representación del encuentro de Colón con los Reyes Católicos da hoy la bienvenida al *hall* de acceso al edificio.

¹³² María Luisa Bellido Gant, «Derroteros del arte latinoamericano en España», en *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, dir. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 273-274.

¹³³ Roberto Puntual, «La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 65-68.

¹³⁴ Para Puntual, en 1974 se inició una nueva corriente estadounidense con la prominencia de Texas en el coleccionismo de arte latinoamericano. Además, la Organización de Estados Americanos inauguró en 1976 su museo latinoamericano en Washington. Paralelamente, desde América Latina se debatía el problema de un arte latinoamericano, con el trágico desenlace del incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro mientras se exhibía la exposición *América Latina: geometría sensible*. Podríamos añadir al análisis de Puntual el rol que jugó en los primeros setenta, durante el gobierno de Salvador Allende, el Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano en Santiago de Chile. Este planteó que no «existe en ningún país del mundo una actividad sostenida para divulgar y difundir el arte latinoamericano, ni siquiera un museo que se haya definido especialmente por esa preocupación». Miguel Rojas Mix, *Instituto de Arte Latinoamericano*, Anales de la Universidad de Chile, separata (1970), 94.

¹³⁵ Para el mismo autor, esta cuarta corriente de auge comenzó en 1985 con las exposiciones de Roberto Matta en el Centre Pompidou y Torres-García en la Hayward Gallery. En este arco se enmarcaran proyectos como *Art of the Fantastic*, *The Latin American Spirit* o la retrospectiva a Diego Rivera de 1986 en el ámbito estadounidense. Por su parte, en Europa se organizaron exposiciones como *Modernidade: arte brasileiro do século XX* o *Art in Latin America* (véase el capítulo 3).

autor, el salto entre las primeras exposiciones de los años treinta y cuarenta hacia los sesenta estuvo marcado por «la consolidación de Estados Unidos como potencia líder y la acentuación de la política de los dos bloques antagónicos con la guerra fría [...]». Estados Unidos puso en marcha con rapidez la alianza para el progreso con el objetivo de mantener en sus redes a los países aún “amigos”». ¹³⁶ En el sistema del arte esto tuvo como efecto la promoción de exposiciones pedagógicas itinerantes desde Estados Unidos a América Latina, mientras en la política se intervenía de forma soterrada en la conformación de dictaduras en países como Brasil (1964) o Chile (1973). El concepto de arte latinoamericano se analiza en el siguiente capítulo, donde se demuestra que Estados Unidos no solo le robó a París la idea del arte moderno, sino también la del arte latinoamericano.

¹³⁶ Roberto Puntual, «La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 66.

2.3. Arte latinoamericano. La construcción de un concepto estratégico de Norte a Sur

*Expositions and exhibitions have perhaps changed the character of American architecture of the last forty years more than any other factor.*¹³⁷

*Exhibitions could «represent» a country much as a diplomat did [...] in the process of getting to know one another, each country also defined itself through the selection of objects and images sent as emissaires.*¹³⁸

*Both the Latin and English-speaking Americas have for the future a tremendously enhanced world importance. The responsibility for democratic civilization is in our hands. This means that in this hemisphere will be developed a distinct Pan American art.*¹³⁹

A pesar de existir el precedente de la *Exposition d'art américain-latin* realizada en 1924 en el Musée Galliera (Museo de la moda de París),¹⁴⁰ que proponía un proyecto latinoamericanista de integración desde el idioma neocriollo que mezcla castellano y portugués promovido por Xul Solar en la década de los veinte del siglo pasado, quisieramos plantear que fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York el que constituyó el aparato de obras y narrativas que han sustentado la noción internacional de *arte latinoamericano*. Se trata de un constructo creado en 1943 por los Estados Unidos respondiendo amablemente a las cercanas relaciones que establecía entonces con las repúblicas del Sur. Si bien contamos con el antecedente parisino, existió otra iniciativa neoyorkina de mayor proximidad formal y política a la del MoMA: en 1939 y 1940, cuando Nueva York era la segunda ciudad más grande del mundo después de Londres,¹⁴¹ se organizan las ferias mundiales, marco en el que ocurrieron estas exposiciones que se comentan más adelante.

En 1933 el presidente estadounidense Franklin Roosevelt inició el New Deal y la política de buena vecindad con los países latinoamericanos redactada por Sumner Welles. En el ámbito cultural, ejemplo de ello fueron producciones cinematográficas como *Good Neighbor Family* de 1943, donde se hacía hincapié en la proximidad de la vida cotidiana de una familia latinoamericana con una estadounidense, o la película de Disney *Los tres caballeros*,¹⁴² del año siguiente, con una importante erótica sobre la representación de diferentes territorios latinoamericanos. El supuesto buen vecino intentó incidir en las alineaciones políticas de los países del Sur a través de múltiples estrategias donde lo simbólico funcionaba de forma sutil en la alianza.

Si la política de vecindad quedaba más que clara en el cine, en la representación de las artes visuales el panorama fue por un camino similar aunque desde un país particular: el

¹³⁷ Alfred Barr, «Foreword», en *Modern Architecture. International Exhibition* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1932), 12.

¹³⁸ Diana Fane, «From Precolumbian to Modern: Latin American Art at The Brooklyn Museum, 1930-1950», en *Converging Cultures: Art & Identity in Spanish America* (Nueva York: The Brooklyn Museum y H. N. Abrams, 1996), 15.

¹³⁹ Henry A. Wallace, «Introduction», en *Latin American Exhibition of Fine Arts* (Nueva York: Riverside Museum, 1940), s/n.

¹⁴⁰ Organizada por la Maison de l'Amérique Latine y L'Académie Internationale des Beaux-Arts, participaron, entre otros, Xul Solar, Anita Malfatti, Pedro Figari y Emilio Pettoruti.

¹⁴¹ Michele Greet, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modern Strategy in Andean Art, 1920-1960* (Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2009), 129.

¹⁴² Para revisar un análisis de la película con perspectiva de género, véase José Piedra, *The Three Caballeros. Pato Donald's Gender Ducking* (1994), en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC39folder/3caballeros.html>, última visita, 18 de mayo del 2015.

más vecino de los vecinos. Cuando se inaugura el MoMA en 1929 los *tres maestros* del muralismo mexicano fueron el hilo desde donde el discurso museal miró hacia el Sur. De ahí que los primeros «casos de arte latinoamericano» fueran los murales mexicanos pintados a lo largo y ancho de Estados Unidos, entre los que destaca por su título y contenido *La Unidad Panamericana*, pintado por Diego Rivera en el City College de San Francisco en 1940. El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue un promotor de esas políticas culturales.¹⁴³ Así se pudo ver en una noticia titulada *The Modern Implements Good Neighbor Policy*, donde quedaba evidenciada la promoción del sueño panamericano:

*Our neighbours are more than neighbours, it appears. They are practically kissing kin. It seems absurd to have waited for a war, to learn these facts. As Director Alfred H. Barr puts it: «We are dropping those blinders in cultural understanding which have kept the eyes of all the American republics fixed in Europe with scarcely a side-glance at each other during the past century and a half».*¹⁴⁴

El interés del MoMA por el arte latinoamericano estuvo presente casi desde su origen, lo que no se puede decir para el arte africano, asiático u oceánico. Antes del «escándalo Rockefeller», en 1931 Diego Rivera tuvo una exposición individual en el museo con récord total de público, 57.000 visitantes.¹⁴⁵ En 1933 se presentaron las exposiciones *Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera* y *American Sources of Modern (Aztec, Mayan, Incan)*. En esta última se presentaron elementos que conformarían las supuestas fuentes del arte moderno.¹⁴⁶ Además, es necesario considerar que el Metropolitan Museum ya había realizado en 1930 la exposición *Mexican Art*. Todas estas operaciones fueron ratificadas y potenciadas por la Conferencia Panamericana de 1936 realizada en Buenos Aires. Ahí explícitamente se planteaba la importancia del intercambio de exposiciones como cooperación intelectual de todas las repúblicas de América «*desirous of improving their spiritual relationships through a better acquaintance with their respective artistic creations*».¹⁴⁷

Hacia 1939, cuando se realizó la primera exposición de arte latinoamericano en Estados Unidos, *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, presentada en el Riverside Museum de New York,¹⁴⁸ el arte mexicano era un éxito en Estados Unidos. El propio catálogo de la muestra así lo relataba: «*Modern Mexican art needs no introduction to this country. It has achieved such popularity here in recent years that many of the Mexican artists —Rivera, Orozco, Charlot, Siqueiros, Tamaya, to mention a few— are as well known to gallery goers and critics as many contemporary American and European painters*».¹⁴⁹

¹⁴³ Desde los años noventa Gustavo Buntinx tiene un libro sin publicar sobre este problema titulado *Another Goddamned Gringo Trick: MoMA's Curatorial Construction of «Latin American Art» (and Some Inverted Mirrors)*. A propósito de una exposición de Antonio Berni en el MALBA, Buntinx ha publicado una parte del mismo. Véase Gustavo Buntinx, «El eslabón perdido: avatares de Club Atlético Nueva Chicago», en *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, ed. Adriana Lauría (Buenos Aires: MALBA, 2005). Véase también la ponencia de Gustavo Buntinx «El empoderamiento de lo local» (arteBA, 2005), en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/gbuntinx.html>, última visita, 18 de mayo del 2015.

¹⁴⁴ M. R., «The Modern Implements Good Neighbor Policy», *The Art Digest*, Nueva York, 15 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 503.

¹⁴⁵ Waldo Rasmussen, «Introduction to an Exhibition», en *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1993), 11.

¹⁴⁶ En esta línea bastante conocida del proyecto de Barr, en 1935 se presentaría la exposición *African Negro Art*.

¹⁴⁷ Citado en L. S. Rowe, «Foreword», en *Latin American Exhibition of Fine Arts*, op. cit., 10.

¹⁴⁸ El Riverside Museum, perteneciente al Master Institute of United Arts, estuvo activo entre 1938 y 1971. Se ubicaba en la planta baja del Art Deco Master Apartments, en la esquina de la calle 103 y Riverside Drive en el Upper West Side de Manhattan. El museo resultaba entonces significativo en términos de su marginalidad en la guía de arte que se publicó a propósito de la New York World's Fair, que financiaba la propia exposición. En la misma se hacía alusión a un número significativo de museos y bibliotecas que el visitante de la feria podía encontrar tanto en Manhattan como en Brooklyn, pero no se hacía mención al Riverside Museum, menos aún a la exposición organizada por la propia feria. Véase A. Everett Peterson, ed., *Art Guide. Directing the World's Fair Visitor to the Better Known Art Centers of New York City* (Nueva York: Art Commission, New York World's Fair, 1939).

¹⁴⁹ Sin autor, «Mexico», en *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts* (Nueva York: Riverside Museum, 1939), 91.

Esta exposición fue presentada entre el 2 de junio y el 17 de septiembre de 1939,¹⁵⁰ periodo en el que comienza la segunda guerra mundial. Fue la primera exhibición en América que hablaba de *arte latinoamericano*, tanto en bellas artes como artesanías. Fue organizada en el marco de la Feria Mundial de Nueva York¹⁵¹ —donde se vio por primera vez la televisión en la ciudad—, que fue considerada la feria más grande realizada hasta ese momento con casi sesenta países participantes —entre los que se encontraban nueve latinoamericanos—, además del Pabellón de la Unión Panamericana, que fue estratégicamente situado a un costado del Pabellón de Estados Unidos. Con el apoyo de la New York World's Fair Commission del Gobierno de Estados Unidos, y bajo la dirección del entonces ministro de Agricultura Herry Wallace, la muestra realizó una presentación seleccionada por envíos oficiales con un corto plazo de presentación.¹⁵² Por esto, contó con la presencia solo de nueve países: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México y Paraguay.

En la primera página del catálogo de la exposición se planteó el marco político de su presentación con nada menos que un texto manuscrito de Franklin Roosevelt que decía: «*All cultural efforts to promote the mutual understanding of the Americas have my interest and hearty support*».¹⁵³ La proximidad y futuro de las relaciones lo dejó en evidencia el director de la mencionada comisión y organizador de la exposición al afirmar que «*the world of tomorrow will see a great increase in understanding among the Americas. The Latin-speaking and the English-speaking peoples of the New World love this hemisphere for the opportunities it has given them*». Tras hacer evidente la separación ya no solo geográfica, sino que lingüística entre un idioma latino y otro sajón, el director continuaba subrayando la unidad continental al afirmar que se trataba de una «*Exhibition of Pan American Art*», diciendo finalmente que «*all the America is coming of age*»,¹⁵⁴ como gesto de acercamiento al progreso artístico. Se trataba de la utilización de «latino» como una operación de acercamiento amable a la *otra* América, a la vez que de distanciamiento con las antiguas metrópolis que lo unirían directamente a lo hispano o lo luso.

En el mismo catálogo el director general de la Unión Panamericana hablaba de la exposición como un gesto de «*exhibit art of the Americas*» en el marco de las «*new relationships that are being established between the American nations*».¹⁵⁵ El director destacaba también que «*the interchange of art exhibits*» es un factor importante de cooperación intelectual, asunto que se había tratado y firmado en los encuentros de Lima y Buenos Aires los años precedentes, y

¹⁵⁰ En una reciente publicación del Museo de Bellas Artes de Houston se confunde a esta exposición con la que ocurriría al año siguiente dedicada a Brasil, Ecuador, México y Venezuela, que no contaría con una publicación. Véase Héctor Olea y Melina Kervandjian, eds., *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? Critical Documents of 20th-Century Latin American Art*, vol. 1 (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston e International Center for the Arts of the Americas, 2012), 554-557. De forma paralela a esta exposición, en Michigan se organizaría la muestra *Loan Exhibition of Latin-American and Pre-Columbian Art*, organizada por Helen B. Hall del Institute of Fine Arts de la University of Michigan, en la sección moderna, y por Harold L. Wallace en el área precolombina.

¹⁵¹ «*What they planned was an exhibit which would show to the World the solidarity of the Americas —that was the concept of the Fair [...]. Extending to the left on either side of the Federal Building would be two extensions supposed to house Central and South American countries showing the "good neighbor idea".*» Incorporated Advisory Committee of Foreign Participation Sub-Committee on Latin American, Minuta, 21 de octubre de 1938, caja 1.053, PR2.01, carpeta 17, Latin America (1939), New York World's Fair 1930-1940 Archive, New York Public Library, Nueva York. En esta línea también se indicaban las intenciones, claramente no satisfechas, de que la feria «*will include the entire history of Central and South American art as well as that of North America. The history will include the great pre-conquest civilizations of Peru and Mexico; the arts of the North American Indian, of Colonial Spain, England, France, Holland and Portugal, all of which have enriched this hemisphere. This is the first time in the history of the World that such an important concentration of source material will have been assembled*». A Proposal Submitted by the Committee formed at the Dinner at the City Club December 11, 1935: The Fair of the Future 1939 (Amended Feb. 10, 1936), New York World's Fair 1939; material diverso y sin catalogar, Museum of Modern Art Archives, Queens, Nueva York, 13.

¹⁵² Henry Wallace invitó por correo a los países a realizar envíos con un corto periodo de tiempo. Por eso el catálogo no incluyó, por ejemplo, las imágenes de las obras mexicanas.

¹⁵³ Franklin Roosevelt, «Sin título», en *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts*, op. cit., s/n. [Texto reproducido tanto en el catálogo de 1939 como de 1940.]

¹⁵⁴ Henry A. Wallace, «Introduction», en *Latin American Exhibition of Fine Arts*, op. cit.

¹⁵⁵ L. S. Rowe, «Foreword», en *Latin American Exhibition of Fine Arts*, op. cit.

que se constituía en un servicio cultural tanto para los Estados Unidos como para las naciones latinoamericanas. Este proponía que se trataba de una exposición de «arte contemporáneo latinoamericano», sin hacer referencia a la fricción artesanal guatemalteca y paraguaya que se comenta a continuación y que, en cierta medida, rompía con el «*coming to age*» antes mencionado. Una distancia recurrente entre obras y discursos políticos de validación.

La exposición presentó 281 obras de arte,¹⁵⁶ principalmente pinturas y esculturas, de artistas nacidos entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, además de algunos textiles y materiales «etnográficos» junto a fotografías documentales de los dos países mencionados. La división del montaje de la exposición fue de corte nacional y en ella participaron algunos artistas de renombre, como Antonio Berni, Raquel Forner o Emilio Pettoruti de Argentina; Pablo Burchard y Camilo Mori de Chile; Mario Carreño y Amelia Peláez de Cuba; y José Clemente Orozco, Dr. Atl, María Izquierdo, Rivera, Tamayo o Siqueiros de México. Como recuerda Temkin, algunos países como Argentina presentaron cerca de ochenta obras, mientras que otros como Ecuador solo aportaron cuatro. La historiadora también indica que la crítica del momento «*did not find the show compelling*», «*some critics lamented that the exhibition did not provide a more complete picture of the continent*» y «*mostly praised works with stereotypically “Latin American” colors and themes, condemning pieces considered derivative of either contemporary or academic European models*».¹⁵⁷

Las excepciones a las bellas artes fueron las «artes aplicadas» que presentaban Guatemala y Paraguay, aunque este último también prestaría bellas artes junto a siete ñandutís de Itagüá. Guatemala, en cambio, no presentó ni una pintura o escultura, ni su texto narró su propia tradición académica. Por el contrario, se relataba la presencia indígena a través de fotografías de gentes y paisajes, además de textiles «nativos». Resulta significativo que prácticamente todas las obras de la exposición estuvieron puestas a la venta, con la excepción de algunas de Cuba —prestadas por instituciones públicas— y la totalidad de las obras guatemaltecas, que podemos leer como no-comercializables, en cuanto no «bellas artes» ni «modernas». Tomando esto en consideración, se puede plantear que:

*Just as the government and corporate pavilions at the World's Fair functioned as sites of display of new technologies, utopian ideals, and potential capital, as politically-conceived art exhibitions, the Riverside Museum's Latin American shows were intended to serve as models for future cultural exchanges aimed at promoting Pan-American cooperation.*¹⁵⁸

La portada de este catálogo presentaba un mapa de América Latina en rojo y sin límites entre los países que componen el territorio. Este mapa, en la invitación a la inauguración, fue enmarcado por las líneas de paralelos y meridianos, que unos años después, justamente en 1943, Torres-García utilizaría en su ya icónico mapa invertido. Este mismo mapa en rojo y sin límites fue utilizado por el museo al año siguiente en una segunda exposición titulada *Latin American Exhibition of Fine Arts*, que incluía a nuevos países y eliminaba otros, centrándose exclusivamente en las «bellas artes». Presentada entre el 23 de julio y el 20 de octubre de 1940, esta exposición fue financiada por la misma comisión de la feria mundial y presentó trabajos de Brasil, Ecuador, México y Venezuela,¹⁵⁹ los cuales, según narra Temkin, «embodied the art that might be expected of Latin American artists by U.S. audiences».¹⁶⁰ También ese año el museo desarrolló su proyecto latinoamericano con las exposiciones *Mexican Children Paintings* y *Fifty Prints from Uruguay* y, al año siguiente, *The Pre-*

¹⁵⁶ El número de obras ha sido calculado en función del catálogo de la muestra. Según Temkin, la exposición contó con más de trescientas treinta obras. Véase Susanna Temkin, «A Pan-American Art Exhibit for the World of Tomorrow: The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibitions at the Riverside Museum», *Rutgers Art Review* 27 (2011): 53.

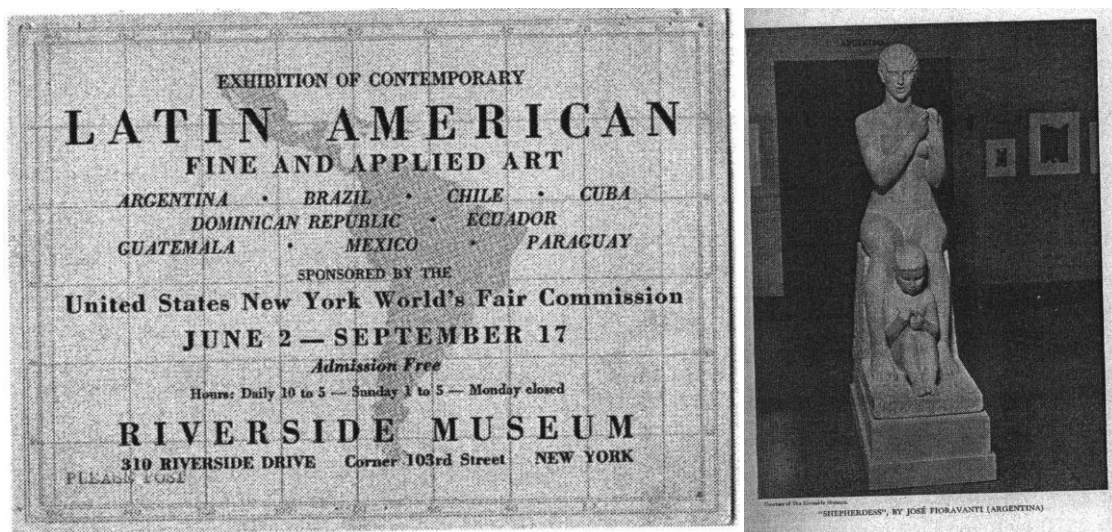
¹⁵⁷ *Ibid.*, 59-60.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 49.

¹⁵⁹ Temkin añade a este listado la República Dominicana. *Ibid.*, 59.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 60.

Columbian Art of Peru y *Posters from South and Central America* de la colección de William Morris. Después de esta densidad expositiva en torno a América Latina el museo no volvió a dedicarle una sola exposición hasta más de diez años después, cuando presentó la *First Comprehensive Exhibition of Contemporary Puerto-Rican Artists* en 1956, financiada por el Commonwealth de Puerto Rico. Ese año también fue sede de itinerancia de las exposiciones *Cândido Portinari of Brazil*, *Latin American Prints*, *Latin American Posters* y *Puerto-Rican Art*, financiados por el Comité de Educación de la ciudad de Nueva York.



A la izquierda, negativo 84509d, Collection of The New-York Historical Society. A la derecha, *Shepherdess* de José Fioravanti en la sala argentina de *The Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* (ilustración del *Bulletin of the Pan American* 1, 74, enero de 1940).

Rockefeller, Barr y la invención del arte latinoamericano

En oposición al proyecto mencionado del Riverside Museum, el MoMA no tuvo una iniciativa de exhibición temporal sino que de colección. Abarcando una mayor cantidad de países, el MoMA culminaba este primer momento de apogeo latinoamericano estadounidense en 1943 con la exposición *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Como relata la crítica Emily Genauer, esta fue «*the largest taste of the art of the Latin American republics we have had to date*».¹⁶¹

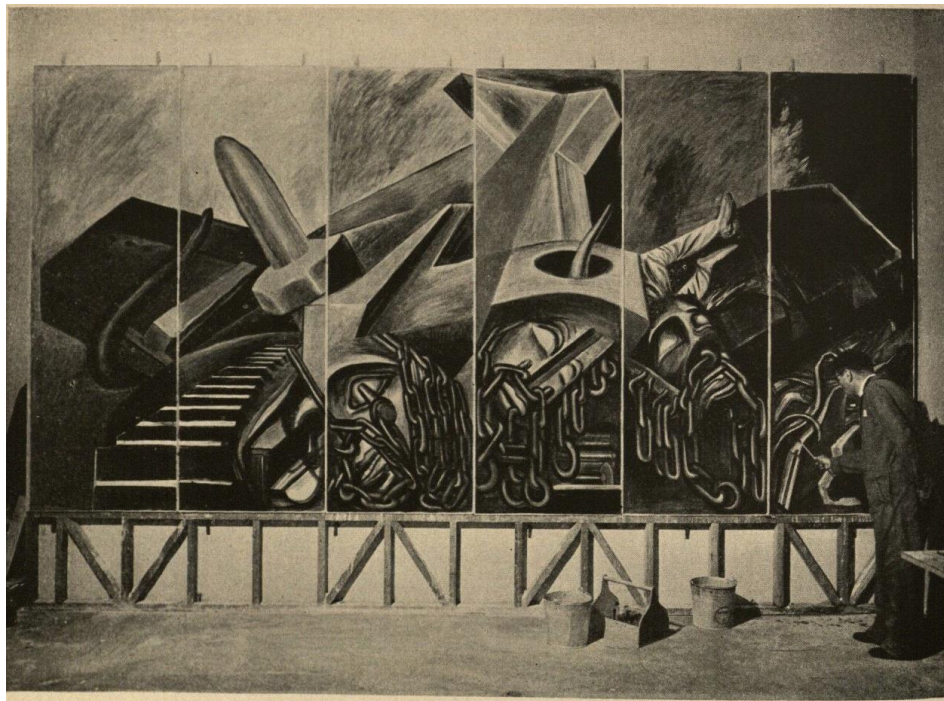
Una genealogía posible de esta colección comienza en 1935, seis años después de la apertura del museo, cuando John Rockefeller Jr. donó la pintura *Subway* de Orozco, para al año siguiente hacer lo mismo con varias obras más de Rivera. Stephen Clark entregó al museo en 1937 cuatro obras más de Orozco, incluido el óleo *Zapatistas* —la única imagen a color en el catálogo de la exposición de 1943—, sumándose a estas la donación de un siqueiros. Tanto John Rockefeller Jr. como otros donantes continuaron acrecentando la colección de obras de los «tres maestros» del arte mexicano. Nelson Rockefeller, por su parte, donó varias obras más.¹⁶² Muchas de ellas eran anónimas y autodidactas o, en

¹⁶¹ Emily Genauer, «A Glimpse of Latin America. Large Museum Show Is Easy to Enjoy», *World-Telegram*, Nueva York, 3 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 500.

¹⁶² Nelson Rockefeller no sólo tuvo una importante colección latinoamericana, sino también de arte europeo. En 1959, el Instituto de Cultura Puertorriqueña dedicó una exposición a su colección, presentando cuarenta obras de Braque,

palabras de Kirstein, realizadas por «*the local Rousseaus of Río, Quito, Bogotá and Santiago*».¹⁶³ También donó la escultura *Cristo* de María Martins, escultora casada con el embajador brasileño en Estados Unidos.

En el año 1939, cuando se celebra la exposición del Riverside Museum, se adquiere la primera obra de un artista no mexicano. Portinari había realizado un mural para la feria mundial y tuvo una exposición monográfica al año siguiente: *Cândido Portinari of Brasil*, que «*not only helps the Museum but created a sensation in Brazil*»¹⁶⁴. Este año se sumaron también a los fondos del museo algunas obras cubanas y bolivianas. De este modo se realizó además la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, curada por el historiador del arte Stanton Catlin —quien luego sería responsable de la exposición *Art in Latin America Since Independence*, en 1966.¹⁶⁵ Para la muestra mexicana, Orozco pintó por encargo del museo *Dive Bomber and Tank*, que pasó a formar parte de la colección. Tanto la exposición mexicana como la brasileña fueron acompañadas de festivales de música de ambos países —en los que estuvo involucrado Kirstein—, y el Gobierno de Brasil donó la obra *Hill* del artista, mientras que en el caso mexicano se estableció un comité honorario del museo dirigido por los presidentes de Estados Unidos y México.



Orozco, *Dive Bomber and Tank*, 1940. Comisionado por Mr. John D. Rockefeller, Jr. La obra fue ejecutada en el museo durante el montaje de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Los seis paneles que la componen fueron diseñados para que pudiesen ser expuestos en cualquier orden, con la parte superior hacia abajo o incluso sin tener que presentar la serie completa. En la fotografía aparece Orozco finalizando el cuadro. © *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York.

Picasso, Blume, Boccioni, Klee, Vlaminc, Gris, Leger y De Chirico bajo el título *Nueve maestros de la pintura moderna* (Colección del bon. Nelson A. Rockefeller).

¹⁶³ Lincoln Kirstein, «Here to say», *Town & Country*, abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 509.

¹⁶⁴ Sin autor, «Nelson A. Rockefeller», *Life*, 27 de abril de 1942, 89.

¹⁶⁵ Esta exposición de Catlin continuó de forma extendida y en un formato itinerante la narración del MoMA. Ese mismo año, y con bastante menos repercusión histórica, el Guggenheim de Nueva York presentó la exposición *The Emergent Decade: Painters and Paintings of Latin America in the 1960's*.

Cuando se organiza la exposición *Indian Art of the United States* a fines de 1941, el museo contaba con ciento diez obras latinoamericanas de once artistas de los cuatro países mencionados.¹⁶⁶ Algunas de estas fueron presentadas en una sala dedicada a la pintura y escultura latinoamericana. Al año siguiente se crearía la Inter-American Fund para que el museo adquiriera exclusivamente obras latinoamericanas. El dinero debía ser invertido «*for works of interest or quality, quietly and without involvement in official complication or compromise*».¹⁶⁷ Resulta significativo que los donantes no hicieran públicos sus nombres. Aunque sí fue explícito que eran encabezados por Nelson Rockefeller, el republicano coordinador de Inter-American Affairs (antes llamada Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas) y presidente del museo, con solo 33 años. También existieron problemas a la hora de definir el título geopolítico del fondo. Así queda claro en una carta de Barr del 23 de febrero de 1943, a tan solo un mes de inaugurar la exposición de la colección y como respuesta a la propuesta existente de *American Republics Purchase Fund*:

*Seemed pretty unsatisfactory to everyone consulted, including Monroe Wheeler, Lincoln and René. The name is ambiguous, first, in that it does not distinguish the Latin American Republics from the U.S., second, because René thought it would suggest that the American Republics had given the fund, and third, and worst, because it seemed to me that a wisecrack might easily be developed out of the suggestion that the fund might be used for purchasing American republics.*¹⁶⁸

Con este fondo se abría «*the most active period of the Museum's acquisition of Latin American art*».¹⁶⁹ se compraron 195 obras contemporáneas, a las que se sumaban veintinueve obras modernas de artistas como Torres-García, Figari o Ponce de León donadas por particulares y/o gobiernos. Para adquirir las obras, el MoMA contrataría a Lincoln Kirstein¹⁷⁰ como curador y consultor en arte latinoamericano del museo entre 1942 y 1943, aunque este no era un conocedor del tema ni hablaba castellano y/o portugués. Kirstein llegaría a ese puesto por intermediación de Nelson Rockefeller, a quien escribiría: «*You know how grateful I am personally to you to have made this work possible*»,¹⁷¹ en un escenario donde alternativamente el curador debía ir como militar a la guerra. El propio Rockefeller así había argumentado a favor de su contratación:

*Mr. Kirstein is particularly qualified to carry out this mission. He recently returned from just those places we wish him to visit. As few Americans, Mr. Kirstein knows the people, customs and conditions in the countries to which we have assigned him. This mission directly concerns the national health, safety and interest, not only because of the work he will be performing in Latin America, but because of the valuable information he will bring back with him.*¹⁷²

¹⁶⁶ Ese año se realizó también en el MoMA la *Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, mientras el comité del museo proponía una exposición titulada *Art of the Twenty-one American Republics*, que finalmente no fue realizada. La competición culminaría con la exposición *Organic Design* en 1942, año en que se realizaba también la *United Hemisphere Poster Competition*. Resulta significativo que en ninguno de los eventos relacionados con el diseño se plantease la utilización de la categoría *latinoamericano* sino que se hablase simplemente de *americano* para referirse a todos los países.

¹⁶⁷ Alfred Barr, «Foreword», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1943), 3. En el borrador del catálogo esta frase aparece tachada. Registral Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

¹⁶⁸ Curatorial Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

¹⁶⁹ Miriam Basilio, «Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from...», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, eds. Miriam Basilio, Fátima Bercht y otros (Nueva York: El Museo del Barrio y Museum of Modern Art, 2004), 54. A partir de la investigación desarrollada para la exposición y su posterior docencia sobre coleccionismo y exposiciones de arte latinoamericano en Estados Unidos en el programa de Master en Museum Studies en la New York University, Basilio se encuentra elaborando un libro bajo el título *The Evolving Canon: Displaying Latin American Art at The Museum of Modern Art, 1945-2004*.

¹⁷⁰ Kirstein (1907-1996) fue un conocido crítico y productor cultural, centrado principalmente en la danza, fundador del New York City Ballet. También fue poeta. Su relación con el MoMA es temprana, siendo amigo cercano de Barr y Jere Abbott, el director asociado, y nombrado *junior advisory committee* del museo en 1930. Para una detallada biografía suya, véase Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (Nueva York: Knopf, 2007).

¹⁷¹ *Ibid.*, 373.

¹⁷² Nelson Rockefeller, carta al general Lewis B. Hershey, 28 de febrero de 1942.

Kirstein fue contratado con un sueldo de cinco mil dólares, más tres mil quinientos de dietas, contando con un presupuesto de doce mil quinientos dólares para gastar en obras de arte. En 1942, Kirstein viajaría por cinco meses y medio a Latinoamérica —donde ya había acudido por motivos relacionados con la danza en 1941 por seis meses—, visitando Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay y México, aunque el plan original había sido que pasase «*a month in Brazil, six weeks in Argentina, three in Chile —on other words, the leading fascist hot spots*».¹⁷³ En dichos lugares, Kirstein intentó alejarse el máximo posible de las instituciones locales, incluso ocultando que sus adquisiciones eran para el MoMA. En una carta personal revelaba su propia situación de espía político, indicando: «*I fell lost and miserable on this hateful continent [...] it's a prison [...]. The local political situations crush my desire or faith in our power to do much*».¹⁷⁴ Sobre su experiencia brasileña, así lo relataba el curador en una carta a Hawkins del 21 de mayo de 1942:

*At lunch I have one hour of coffee economics, Amazon development and São Paulo politics, [but] morning and afternoon [is] spent in looking at naivist painting and a sculpture cooperative [...] at 4.30 I have a go at the Propaganda Division to let me get a film made of the Naval Academy, which is spectacularly beautiful [...] at 6 I meet an honest academician folklorist poet who teaches me Brazilian verse. I dine with a composer who plays me recent works till 10 [...] then for a short tour of bars and sincere cultural establishments.*¹⁷⁵

Kirstein tuvo la sensación de que el arte brasileño era pobre. A pesar de ello compraría cerca de veinte obras de una docena de artistas, la mayoría «primitivos», y comisionó tres obras, pagando entre veinticinco y ciento cincuenta dólares por cada una. El curador no daría acuse de recibo de la revolución plástica antropofágica, ya mencionada en la exposición del Riverside Museum. Desde Brasil viajaría a Buenos Aires donde, si bien seguía disconforme con la escena local, «*unlike Brazil, did have some "quite good" painters besides [Horacio] Butler*».¹⁷⁶ Para Lincoln, la dependencia estilística era su mayor problema; escribiría a Barr el 19 de junio: «*Untill Argentina forgets the École de Paris they will have no intellectual autonomy*».¹⁷⁷ Tras visitar cincuenta y cuatro estudios de artista, compró treinta lienzos de una docena de ellos, además de obra gráfica, por entre veinticinco y quinientos dólares que pagó a su amigo Butler, a quien conocía desde su anterior viaje a Sudamérica. En Buenos Aires rechazó comprar obra de Pettoruti por considerarlo «*an arrant fascist*». Adquirió también cerca de setecientos libros sobre este país.

A mediados de julio Kirstein cruzaría a Chile. Sin que nada llamase su atención por considerar que existía una producción conservadora, quedaría cautivado por el mural que Siqueiros estaba pintando en Chillán. Sobre él comentó «*I fell [Siqueiros] the greatest painter of the Western Hemisphere*»¹⁷⁸ y sobre esta obra en particular, que sería «*the most important new synthesis of plastic elements since the Cubist Revolt in 1911*».¹⁷⁹ En Perú sintió interés tan sólo por la obra de Sabogal, mientras que en Ecuador fue por Guayasamín y el estadounidense Lloyd Wulf, que vivía entonces en Quito. Finalizaría el viaje en México, único destino que realmente resultó de su interés.¹⁸⁰ De dicho viaje, además, Kirstein recopilaría una ingente colección de reproducciones fotográficas de obras latinoamericanas, principalmente de la década de los treinta y comienzos de los cuarenta para evaluar su futura adquisición. Esta colección, que hoy se conserva en el archivo del MoMA, incluye a María Izquierdo, diseños

¹⁷³ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 373.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 381.

¹⁷⁵ Carta citada en Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 378.

¹⁷⁶ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 380.

¹⁷⁷ Carta citada en Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 379.

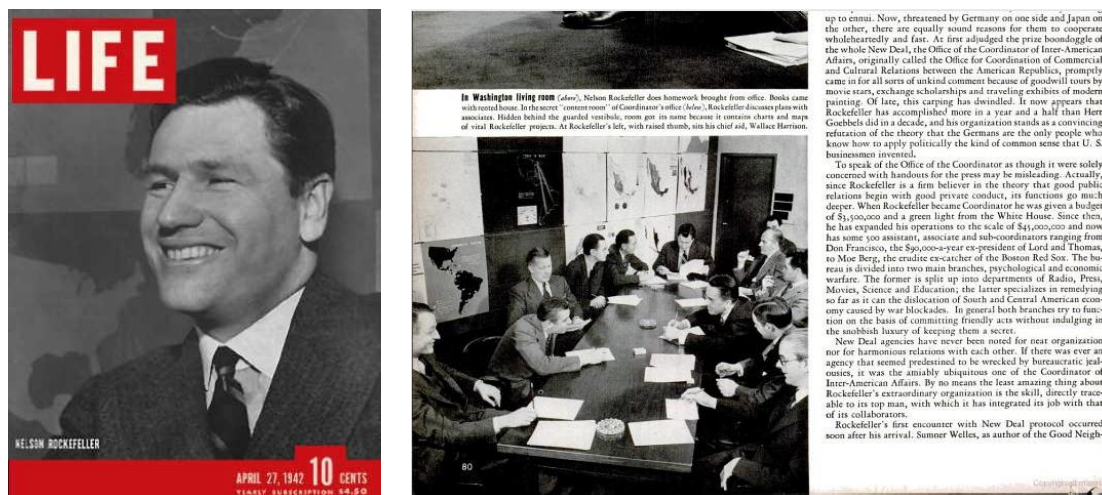
¹⁷⁸ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 381.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 666.

¹⁸⁰ En ningún documento más que en su biografía se hace referencia a la visita a este país.

y performances de Flavio de Carvalho, pinturas de Tarsila do Amaral y obras de Maruja Mallo,¹⁸¹ ni uno presente en las adquisiciones finales.

Mientras tanto, Alfred H. Barr, Jr. viajaba a México y Cuba¹⁸² acompañado por el teniente Edgar J. Kaufmann Jr., *chairman* del Comité de Diseño Industrial, quien donaría en 1943 la primera obra de Frida Kahlo de la colección, *Autorretrato con pelo cortado*. Según se indica en el catálogo, la guerra les impediría visitar más países. A pesar de las dificultades, con esta operación el MoMA se posicionaba como «*the first institution of International prominence to have devoted attention and resources to Latin America, sending representatives to travel extensively south of the U.S. border and adding these expeditions' discoveries to its Collection*».¹⁸³



Portada y fragmento de reportaje interior de la revista *Life*, 27 de abril de 1942, 80-90. Allí se presenta un extenso artículo sobre la vida de Nelson Rockefeller, dando cuenta de la influencia que tiene en el ámbito de las relaciones interamericanas. En la imagen del reportaje, Rockefeller aparece reunido en la habitación secreta de su oficina llamada «content room» con diferentes mapas de América. A fines de los sesenta Rockefeller dirá: «*I have the impression that anyone who opposes the Government in Brazil does not know Arthur de Costa e Silva*»,¹⁸⁴ una de las cabezas de la dictadura brasileña.

De forma paralela, Kirstein «*made reports to U.S. State Department representatives in the countries he visited regarding the political attitudes of, among others, local intellectuals and artists toward the Axis power*».¹⁸⁵ En otros términos lo planteaba el biógrafo de Kirstein:

*Nelson wanted Lincoln back in South America for a second reason as well. He'd received a memo from one of his aides lambasting the U.S. diplomatic corps in South America as grossly ineffective political apparatus established by the Axis powers—a memo that confirmed the private reports Lincoln had sent Nelson during his 1941 trip. As a result of the memo Nelson decided to set up a corps of his own operatives throughout Latin America who would be independent of the official U.S. embassies and would report directly to him, not to the State Department. He now enlisted Lincoln, incidental to his art mission, to report confidentially to him about the political situation.*¹⁸⁶

¹⁸¹ Hay que recordar que en 1928 Maruja Mallo tuvo su primera exposición individual y que en 1937 la artista se mudó a Buenos Aires.

¹⁸² Sobre el asunto del viaje de estos curadores, la publicación de Houston cometió un error al indicar que Barr viajó por Sudamérica y Kirstein por Cuba y México. Véase Héctor Olea y Melina Kervandjian, eds., *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? Critical Documents of 20th-Century Latin American Art*, vol. 1, op. cit., 558.

¹⁸³ Julián Zugazagoitia, «Foreword», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, op. cit., 8.

¹⁸⁴ Rockefeller citado en Luis Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, ed. Rachel Weiss (Austin: University of Texas Press, 2009), 168.

¹⁸⁵ Miriam Basilio, «Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists...», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, op. cit., 54.

¹⁸⁶ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 372.

Al finalizar los viajes, la colección contaría con tres frescos, setenta pinturas al óleo, treinta y ocho acuarelas, treinta dibujos, ciento treinta y un grabados, cuarenta y ocho pósteres, cuatro esculturas y nueve fotografías provenientes de diez repúblicas de América Latina. Para el director del museo, el acervo conformaba «*the most important collection of contemporary Latin-American art in the United States, or for that matter in the world (including our sister republics to the south)*».¹⁸⁷ La colección latinoamericana se presentaba como un complemento a la colección de arte europeo y estadounidense que el año anterior había sido presentada en la exposición *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, definida entonces como «*probably the most comprehensive collection of 20th century art in the world*»,¹⁸⁸ contando con obras provenientes de veinticuatro países. En dicha exposición «global», se daba cuenta de que México era el tercer país mejor representado en la colección tras Estados Unidos y Francia.

Unos años antes, coincidiendo con el décimo aniversario del museo, la inauguración de su nuevo edificio y la New York World Fair, se presentaba la muestra *Art in Our Time*, que proponía un panorama dividido en cuatro áreas según departamentos del museo. La primera sección de la exposición fue la más grande y presentaba primero artes populares de Estados Unidos, seguidos de artes del siglo XIX estadounidense y europeo. También presentaba subsecciones dedicadas a la pintura del siglo XX, la acuarela, la pintura infantil de 8 a 12 años, el grabado y la escultura. Solo en la sección de pintura del siglo XX, que no establecía un criterio geográfico como en el XIX, se incluyeron cuatro obras latinoamericanas: de Orozco, Rivera, Siqueiros y Portinari. El carácter periférico dado a la colección latinoamericana resultaba paradójico frente a las palabras de Barr, quien comentaba para la exposición latinoamericana del año siguiente que esta era más significativa que la colección europea, contando con «*more Chilean paintings than British, more Brazilian than Italian; and if certain Latin-American countries are not yet represented this is also true of important European countries*».¹⁸⁹

Con escaso interés en las artes de la región, Kirstein encabezaría el proyecto expositivo de la colección, además de crear un departamento de arte latinoamericano en el museo. Fue también un promotor de la creación de un museo de arte popular en Nueva York, así como de su construcción en los países que había visitado. El único de dichos proyectos que se llevaría a cabo en aquel momento fue la exposición.

Exponer a cada país

De las 294 obras que conformaban la colección se seleccionaron para la exposición 224, que se presentaron en el segundo piso del MoMA entre el 31 de marzo y el 9 de mayo de 1943. Esta selección fue leída como la exposición que «*does represent the major tendencies, types and developments of Latin American contemporary art considered as a whole*».¹⁹⁰ El 23 de febrero, tres semanas antes de inaugurar la muestra y tras varias postergaciones, Kirstein ingresaría a la Armada estadounidense en Fort Dix. Esto se debía en parte a que América Latina había dejado de depender de Rockefeller y la responsabilidad caía ahora en el Departamento de Estado. Por lo mismo, el montaje de la exposición no pudo estar a su cargo y en su lugar lo llevaría a cabo Dorothy C. Miller. En relación a su trabajo se comentó en la prensa que, «*as*

¹⁸⁷ Alfred Barr, «Foreword», en *Modern Architecture. International Exhibition*, op. cit., 3.

¹⁸⁸ John Hay Whitney, «Foreword», en *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, ed. Alfred Barr (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941), 7.

¹⁸⁹ Alfred Barr, «Foreword», en *Modern Architecture. International Exhibition*, op. cit., 3.

¹⁹⁰ Latin American Collection of the Museum of Modern Art Press release, San Francisco Museum of Art, 2. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 461.

usual, has done an excelente job».¹⁹¹ Miller había sido desde 1934 la curadora asociada del departamento de pintura y escultura del museo y desde 1947 ocupó el cargo de Barr como curadora de dicho departamento hasta su jubilación en 1969.¹⁹²

Al igual que la exposición del Riverside Museum, el montaje presentaba las obras en orden nacional y alfabético y con textos explicativos que comentaban principalmente las filiaciones europeas de cada artista. Las salas, como se pudo apreciar en las fotografías de la revista *Town & Country*, presentaban también plantas, como era usual en la época. Sin embargo, el ritmo de la exposición no hacía de esta diferenciación nacional algo tan evidente. Al menos así lo comenta la crítica Emily Genauer:

*It is, rather, the geographic and radical scope of the show which makes impossible an easy digest of it. And yet this is definitely an easy show to see and to enjoy. There is no rigid framework or schools or countries into which the pictures have been set. Separation between the work of artists in different countries has been effected, but in a casual fashion. One isn't immediately aware on viewing the exhibition that one has passed from Cuba to Colombia or from Ecuador to Chile. Nor do any obvious or overwhelming differences in the painter's technique or approach bring home forcibly to the visitor that he has crossed another border. I found myself going back separately over each group to determine its individual national character, if any.*¹⁹³

Sin lugar a dudas el país más representado fue México, con cincuenta artistas. Fueron diseñadas además salas independientes para cada uno de los tres *maestros*, Rivera, Siqueiros y Orozco. Como se ha podido evidenciar, el arte mexicano era entonces bastante reconocido en Estados Unidos. Incluso, en paralelo a esta exposición, disfrutaba de otra en el Philadelphia Museum of Art, curada por Henry Clifford. En una nota de prensa que hacía referencia tanto a esta como a la exposición del MoMA, se decía que era «*the most original national expression in the Western Hemisphere*», mientras sobre los otros países latinoamericanos se indicaba que «*most of them still groping toward a native art*».¹⁹⁴ Kirstein, tal vez inconscientemente, daba cuenta del invento estadounidense de esa supuesta originalidad, al afirmar que «*the United States is responsible for much of the fame of Mexican painting, inasmuch as the patronage of our museums, collectors and tourists*».¹⁹⁵

La sección cubana presentaba un «*real national character*» distinguible en la «*vitality of color and its gusto for popular life*».¹⁹⁶ La selección realizada fue bien acogida en la crítica de aquel país, y en particular por un aliado de Barr como José Gómez Sicre,¹⁹⁷ quien plantearía que «por los nombres de los artistas parece que nos hallaremos bien representados por primera vez en el exterior sin que las esferas oficiales de cultura hayan podido imponer favoritismos y privilegios inadecuados».¹⁹⁸ Al año siguiente el MoMA le dedicaría una exposición a este país, *Modern Cuban painters*, de la cual Wifredo Lam rehusó participar. Barr defendería la

¹⁹¹ Edward Alden Jewel, «Shows Modern Art of Latin America», *New York Times*, 31 de marzo de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 493.

¹⁹² Tras la primera presentación de la colección en 1943 solo se realizaría una segunda muestra de la colección en el museo neoyorkino en 1967, año en que Barr dejaba el museo tras su viaje a Córdoba, Argentina, cuando fue jurado de la Bienal de Arte Americano (1966) y adquirió para el museo obras de Jorge Eielson, Rodolfo Mishaan, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello y César Paternoso. Curada bajo el título *Latin American Art 1931-1966*, la muestra se presentaba a propósito de la Semana Panamericana de Nueva York, incluyendo cuarenta y dos obras de treinta y ocho artistas. La exposición se dividió en dos secciones, una dedicada al periodo 1930-1950 y otra a nuevas adquisiciones.

¹⁹³ Emily Genauer, «A Glimpse of Latin America. Large Museum Show Is Easy to Enjoy», *World-Telegram*, Nueva York, 3 de abril de 1943, op. cit.

¹⁹⁴ Sin autor, «Mexico's Art», *News Week*, Dayton, Ohio, 12 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 493.

¹⁹⁵ Lincoln Kirstein, «Mexico», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1943), 56.

¹⁹⁶ Lincoln Kirstein, «Cuba», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., 47.

¹⁹⁷ Entre 1959 y 1960, Gómez Sicre fue responsable del nacimiento de los museos interamericanos en Cartagena de Indias y Barranquilla. Véase Alessandro Armato, «La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe* 24, São Luis, Vol. XII, enero-junio (2012): 381-404.

¹⁹⁸ José Gómez Sicre, «Cubanos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York», *El Mundo*, 1 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 506.

muestra argumentando el contexto de la guerra: «*Wartime conditions made loan exhibitions from Europe impossible to organize, and that the works proposed for display were, for most part, of good quality*».¹⁹⁹ La exposición fue organizada por Barr junto a Gómez Sicre y tras presentarse en el MoMA, viajaría por veinte ciudades de Estados Unidos. Desde 1931 el MoMA contaba con un departamento exclusivamente dedicado a «Circulating Exhibitions» que ofrecía más de treinta exposiciones al año. Para Barr, la importancia del departamento residía en la incapacidad espacial del museo, que sólo podía exhibir menos de un sexto de su colección, estando parte importante de esta en permanente viaje temporal.²⁰⁰ Como recuerda Nelson Rockefeller, «*all of us in the Museum recognize the political aspects in this country of circulating exhibitions*».²⁰¹ Se trataba de un claro ejercicio de construir y validar un canon historiográfico que aún sigue operando. Posteriormente, este departamento se convertiría en el International Program desde donde se organizaría la exposición *Artistas latinoamericanos del siglo XX* presentada en la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

Cabe destacar que en el marco de la colección, países como Argentina, Uruguay y Chile fueron leídos en clave europeísta, planteándose la supuesta ausencia de referentes indígenas en las técnicas o las representaciones desarrolladas. En el caso chileno, resulta particularmente curiosa la siguiente afirmación:

*Painting in Chile is rather conservative, and there is little representative of any national attitude. The general criterion is aesthetic. The local word tinca, wich may be roughly translated as instinctive (predominantly French) taste or sensibility, is the one most used in discussions of art. There is no connection with the Araucanian Indian, little Spanish influence and [...] scarcely any official interest in Mexico.*²⁰²

La mujer de Mr. John Hay Whitney —presidente del museo, quien en ese momento se encontraba en servicio en la Fuerza Aérea— y su cuñada, la mujer de Mr. Charles Shipman Payson —miembro del patronato del museo—, ofrecieron una cena y fiesta para la inauguración de la exposición. Invitaron a figuras como Luis Buñuel, Roberto Matta, Rufino Tamayo y Benjamín Subercaseaux, además de diplomáticos de cada país involucrado, a quienes se informaba de los artistas de cada país representados en la exposición. También asistieron Nelson Rockefeller y Lincoln Kirstein, quien fue autorizado a asistir a la inauguración como «invitado de honor», pues había sido «*instrumental in assembling for us*»²⁰³ la colección.

Según se argumentaba por parte del museo, debido a la guerra no viajaría ni un solo artista desde su país de origen. Por otro lado, aunque desde el Departamento de Estado así se indicara, decidieron no invitar a los diplomáticos de los países no representados. Esto se constituiría internamente en un problema diplomático, ya que en aquel momento, cuando más de cinco embajadores de las repúblicas latinoamericanas eran invitados a un evento, todas ellas debían ser invitadas. En debate con Washington, se decidió entonces que sería una inauguración no oficial, ya que «*the real value of the Museum's Collection of Latin American Art lay in the fact that it was not oficial, that it was a Collection assembled by an important Museum because the Museum wanted it and not because the State Department advised it as a good-will gesture*».²⁰⁴ Al respecto resulta oportuna una afirmación de Barr que fue eliminada en la versión final de su introducción al catálogo. En el borrador decía:

¹⁹⁹ Miriam Basilio, «Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from...», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, op. cit., 55.

²⁰⁰ Alfred Barr, «Introduction», en *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, op. cit., 9.

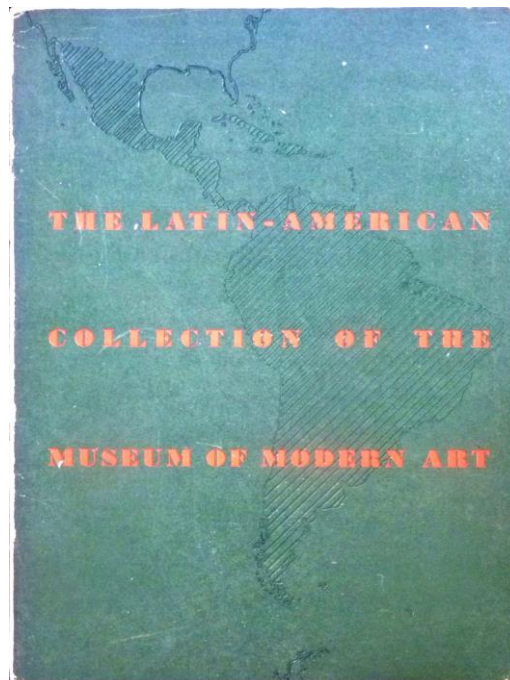
²⁰¹ Nestor Rockefeller, carta a Dean G. Acheson, secretario de Estado en Washington, 19 de diciembre de 1949, 2. Rockefeller Archive Center.

²⁰² Lincoln Kirstein, «Chile», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., 41.

²⁰³ Secretario Frances Hawkins, carta al capitán S. D. Swann, Chief Public Relation Branch Fort Belvoir, Virginia, 6 de abril de 1943. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

²⁰⁴ Carta a Mary Morrissey. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

*The Museum feels itself fortunate to have had the means to build up this collection during a period when our interest in the other American republics is increasing so rapidly. At the same time it should be stated that no works have been added to the Museum Collection, whether by gift or purchases, as a result of political or diplomatic pressure. On the contrary the Museum on all occasions has had to refuse gifts or avoid ratifying purchases which did not meet its standards, even at the risk of offending the donor and artists involved.*²⁰⁵



Portada del catálogo de *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, MoMA (1943).

El catálogo de la exposición fue estructurado replicando la estructura nacional de la publicación del Riverside Museum. La diferencia residía en que, además de presentar un estudio más elaborado sobre la historia artística de cada país, incluía un texto introductorio a modo de una historia general del arte latinoamericano escrita por Kirstein, probablemente el primero de esas características, quien establecía un panorama de las artes plásticas en América Latina a partir de nueve apartados temporales que iban desde el Descubrimiento, pasando por las escuelas de pintura colonial, la pintura académica, los retratos y los salones, para terminar con el paisaje. En la senda de la exposición del Riverside Museum, la portada del catálogo incluiría bajo el título en letras rojas un mapa de América Latina en negro. A diferencia del anterior mapa, este sí incluía a Estados Unidos en el dibujo, pero presentando los territorios al sur en achurado para replicar la idea de indiferenciación de la otra América. En esta publicación el director del museo hablaría de la colección que se presenta como el arte de «*the other American republics*»,²⁰⁶ mientras Kirstein establecía un interesante paralelismo imitativo de las dos Américas:

*The culture, painting included, of North and South America has been colonial and is still to a large degree provincial. Or, if it is more agreeable for ardent nationalists to accept the fact in another form, it is conservative and traditional. That is, seminal movements, including almost every means of technical rendering, are derived not from home soil but from Europe. And yet within this frame various local divisions increasingly assert their own flavor and atmosphere.*²⁰⁷

²⁰⁵ Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

²⁰⁶ Alfred Barr, «Foreword», en *Modern Architecture. International Exhibition*, op. cit., 3.

²⁰⁷ Lincoln Kirstein, «Latin-American Art. Introduction: From the Conquest to 1900», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., 5.

Kirstein fue un temprano promotor del modelo que ha definido a la historia del arte latinoamericano de la colonia y el siglo XIX como derivativas para los artistas más consagrados como Francisco Laso o Blanes, y *naïve* o costumbrista para quienes no entraban en el parámetro academicista, como José Gil de Castro o Manuel Antonio Caro. A pesar de esto, el autor fue consciente de la mirada europeizante de las propias elites locales, al plantear que *«the few Incaic or Aztec objects that were collected found their way to gather dust in museums of natural history, while any Attic sherd or Pentelic fragment was canonized as the ideal of world art. There was little consciousness of time or place»*.²⁰⁸

Probablemente este análisis lo haya sacado del estudio de algunas publicaciones locales, y no solo del encuentro directo con los objetos. Sin embargo, en todo el ensayo no hizo referencia ni a una producción textual latinoamericana del momento o precedente, a pesar de que al final de la publicación incluyese un apartado bibliográfico, general y por país.²⁰⁹ Finalmente, el autor plantearía que, si bien los Estados Unidos habían encontrado su camino propio, en América Latina *«the century closed with little self-discovery and the new theories of art nouveau half assimilated and half understood»*.²¹⁰ La estructura subcontinental del texto funcionaría hasta 1900, dividiendo el siglo XX en los capítulos nacionales presentes en la lógica de la exposición. Allí establecía tendencias de países europeizados antes comentados y países folclorizados. Del Perú se decía, por ejemplo, que el arte moderno giraba en exclusiva en torno a una figura: José Sabogal. Otros países fueron identificados en el límite de las dos tendencias. De Colombia se indicaba que, tras la primer guerra, fortaleció sus lazos con España y los artistas se encontrarían *«imitating a bohemian Academy or supporting neo-Indian exotism»*.²¹¹ Se trataba de una premonición del análisis de pueblos nuevos, trasplantados y testimonio que Darcy Ribeiro propuso en 1970 y que tanto ha influido en Marta Traba y Mari Carmen Ramírez.

Resulta significativo también que los documentos divulgativos del museo hicieran hincapié en que las obras que conforman la exposición resultaban interesantes por el contenido explícito representado más que por el estilo, aludiendo a las condiciones de cada localidad. Como indica el texto del Departamento de Circulating Exhibitions, se representaba a

*The people and background of the countries which produced them. A Humble funeral procesion in Peru, a Cuban tornado with chairs and horses hurthlyng through the air, a newly Rich Mexican supervising the building of his gaudy suburban villa, the magnificent mountains of Colombia, a Brazilian Holiday, are some of the themes interpreted in these paintings.*²¹²

Se argumentaba incluso que *«certainly there is no better way to express tangibly the sincere interest in art of our Southern neighbors wich can help to sounder understanding among us all»*.²¹³ De forma contraria, la recepción crítica en la prensa fue bastante más aguda, lo que en exposiciones posteriores en Europa ha resultado difícil de encontrar. Incluso algunos periodistas culturales identificaron la supuesta calidad de las obras adquiridas como *«brilliantly “modern”*». ²¹⁴ A pesar de esto, los críticos mantuvieron el sistema permanente de asociar a

²⁰⁸ *Ibíd.*, 16.

²⁰⁹ Para una perspectiva diferente y paralela a la de Kirstein, véase Ángel Guido, *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (Rosario: Editorial La Casa del Libro, 1925); *Estimativa moderna de la pintura colonial* (Rosario: Academia Nacional de la Historia, 1942) o su clásico *Redescubrimiento de América en el arte* (Buenos Aires: El Ateneo, 1944).

²¹⁰ Lincoln Kirstein, «Latin-American Art. Introduction: from the Conquest to 1900», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., 20.

²¹¹ Lincoln Kirstein, «Colombia», en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., 45.

²¹² Department of Circulating Exhibitions Records, II.I.90.8. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.

²¹³ Grace L. McCann Morly, directora del San Francisco Museum of Art, carta a Frances Haekins, secretario del museo, 26 de marzo de 1943. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.

²¹⁴ Edward Alden Jewel, «Shows Modern Art of Latin America», *New York Times*, 31 de marzo de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 493.

cada artista un referente europeo: Lam/Picasso, Peláez/Gris, Matta/Kandinsky, Torres-García/Klee, entre otros.

El crítico Henry McBride mencionaba que la exposición en realidad debería llamarse *Sorrow in Sunlight*. Al igual que otras críticas, McBride asociaba el arte latinoamericano con una visión expandida de la autolaceración de los latinos tanto americanos como europeos. Dicha genealogía pasarían por Goya, Dalí y Picasso hasta los propios indígenas de América previos a la Conquista:

*The Latins take almost as much pleasure in mortifying the flesh as they do in indulging it. But when the Spaniards and Portuguese came ashore at San Salvador and in the Brazils they found the natives just as ready at they were themselves to up an horror. The all-too-little that we know of Maya and Inca art suggest that overpowering terror was the steadiest companion that life in the tropics had [...] such vehemence, such passion, such anger as you get in the work of the leading Mexican painters is not to be matched elsewhere in modern art.*²¹⁵

En este contexto también se puso en cuestión la propia noción de Latinoamérica para hablar de los vecinos del Sur. Un crítico de San Francisco así lo enunciaba: «*One of the valuable things accomplished by World War II is the stimulation of a new interest in what for lack of a better term we are accustomed to call Latin America*».²¹⁶ Aunque Kirstein dijese que «*the collection has little political significance*», ese interés que comentaba el crítico respondía sin duda a las condicionantes de guerra en las que Kirstein operaba. Él mismo lo señalaría luego: «*The present collection is a fair start for future additions, exchange, and development, not only during but after the war in which all but one are our associates. Ironically enough, Argentina, although detached by her neutrality, is represented by four superb monotypes by the powerful anti-Fascist painter, Demetrio Urruchafá*».²¹⁷ Un crítico del *New York Times*, previniendo la asociación de esta exposición a su marco bélico y político, afirmaba que

*That, of course, is inevitably the object of a distinterested search. I say «distinterested» advisedly, for there is nothing about the «good-neighbour policy» which promotes recognition of talent where it does not, as a matter of fact, exist, and it must be said that there is plenty of negligible staff visible in the exhibition [...] Latin-American art has its auspicious type, but they are surrounded by too many painters of only middling achievement.*²¹⁸

Latinoamérica, Panamérica, Américas

Si en un temprano 1932 Barr planteaba que las exposiciones han cambiado el ritmo de la arquitectura estadounidense reciente, con mayor razón se puede utilizar esta afirmación cambiando «*American architecture*» por «*Latin American art*». En el contexto bélico, el concepto «arte latinoamericano» derivó de una utilización política estratégica de Estados Unidos de unificación de América Latina como buen vecino del Sur. No se trataba de un invento de Kirstein ni del responsable de la anterior exposición en el Riverside Museum. El agente curatorial era más bien incidental en relación a las necesidades políticas y económicas de Estados Unidos. De ahí que unos cuantos críticos insistieran en las motivaciones subterráneas existentes en el interés por el arte del Sur. En uno de los informes privados enviados a Rockefeller, el curador indicaba por ejemplo, en palabras de

²¹⁵ Henry McBride, «Latin American Art», *Sun*, Nueva York, 2 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 498.

²¹⁶ Joseph Henry Jackson, «Chronicle», *San Francisco, Calif.*, 19 de mayo de 1944. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 530.

²¹⁷ Lincoln Kirstein, «Here to Say», *Town & Country*, abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 509.

²¹⁸ Royal Cortissoz, «Paintings from Latin America», *Herald Tribune*, Nueva York, 4 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 497.

su biógrafo, «*that it was far more important to send down scientific attachés than cultural ones —and to send as well “an economic and political weekly” and “a monthly technical summary” in Spanish.*»²¹⁹

Con sus propias motivaciones políticas, esta serie de exposiciones constituyó un primer momento de densidad en el interés por el arte latinoamericano en Estados Unidos. Con la exposición del MoMA se consolidaba la idea de un arte propio de América Latina separado del Norte, cuya fuerza en la narración central del museo se vería mermada tras la salida abrupta de Barr de la dirección. Si bien Yúdice ha identificado en la década de los ochenta el «remapeamiento» valorativo, desplazamiento de fronteras y reconocimiento de diferencias como «*momentum* muy particular estadounidense que tiende hacia la absorción globalizante de la diversidad de identidades»,²²⁰ podríamos decir que el mismo modelo se presentaba en los Estados Unidos de los cuarenta, configurando otro punto de inflexión a partir de la construcción de colecciones y la proliferación de exposiciones, tanto latinoamericanas como de otros espacios colonizados.

Aunque la exposición del MoMA presentaba miradas particulares a la producción de cada país, fue una operación fundante de construcción de una escena subcontinental que ha sido pauta de gran parte de la lectura que luego se ha dado, como indica Sullivan, en «el gigante vorazmente homogeneizador del Norte»,²²¹ lo que ha tenido repercusiones también en las lecturas hegemónicas que desde Europa se han establecido. Si bien Mellado ha planteado que «la denominación “arte latinoamericano” debe ser estudiada como una manifestación de autonomía dogmática, frente a la dependencia nocional de la ideología panamericanista de post-guerra»,²²² el presente análisis revela muy por el contrario que la constitución primaria del «arte latinoamericano» funciona como parte de dicho programa político panamericanista diferenciando el Norte de un Sur vecino y amable. Con ello se revelaba el consciente neocolonial que operaba entonces, y lo sigue haciendo, desde la hegemonía estadounidense.

Por otro lado, este invento del arte latinoamericano se puede poner en relación con lo que Peter Osborne denomina como el nacimiento de «lo contemporáneo» en 1945. El fin de la guerra marcó un límite entre lo moderno y lo contemporáneo, y también entre lo angloamericano y lo latinoamericano. Como una nomenclatura de resistencia en el ámbito artístico, desde los años sesenta se ha recuperado la noción de «arte latinoamericano» en América Latina como campo de enunciación. Tomando como referentes los movimientos libertarios de la filosofía de la liberación, se comenzaron a proponer derivas del arte *de, desde, contra y post* latinoamericano.²²³ En el Norte, este quiebre marcaría también el llamado robo del arte moderno por parte de Nueva York a París y el nacimiento de un arte entendido como profundamente americano: el expresionismo abstracto. La noción de arte latinoamericano nacía de forma paralela a la propia noción de arte contemporáneo pero como algo separado de ella.

Concepciones simplistas de que el arte latinoamericano es por «condición» un arte social han sido esgrimidas desde entonces a partir de su valor de contenido en cuanto representatividad. Este asunto ha sido perpetuado en distintos contextos expositivos en Europa y Estados Unidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Así, por ejemplo, en 1989 el bienintencionado Wim Beeren centraría su curaduría en los países que definió «con un fuerte lazo de unión con Europa» y que habían salido o estaban saliendo de sistemas dictatoriales. El curador de *UABC* planteó que «pudimos constatar que apenas se puede

²¹⁹ Martín Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, op. cit., 377.

²²⁰ George Yúdice, «El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural», en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III (México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 901.

²²¹ Edward Sullivan, «Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 85.

²²² Justo Pastor Mellado, «El efecto Winnipeg», en *Cartografías* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 68.

²²³ Véase Gerardo Mosquera, coord., *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (Badajoz: MEIAC, 2001).

encontrar arte político. A veces aparece, pero a menudo provoca resistencia por parte de muchos artistas. [...] La mayor parte del arte que se produce es diferente. De alguna manera todo el arte es aquí político».²²⁴

Además de generar buenas relaciones diplomáticas, la exposición del MoMA daría cuenta de que la práctica artística del Sur en realidad no vivía en un pasado pretérito sino que también se había dado una cierta modernidad, aunque fuese «imitativa». Como bien comenta Pérez-Oramas desde el interior de la institución,

*In a museum whose collections are clearly identified by their formal mediums —painting, sculpture, drawings, film, video, architecture, design, photography, prints— and by these mediums' ability to express a «generic universality», the mention of a Latin American collection appears to relegate it to a remote geographical outpost, a territory apart. The nomenclature acts like a symptom of these works' resistance to the universality of a modern lingua franca.*²²⁵

El discurso panamericano que se concretaría en la división nominal del continente entre América y América Latina llevaría a la utilización del genérico Américas para hablar de un territorio subdividido, quedándose el país del Norte con las nomenclaturas centrales de América, americano, arte Americano,²²⁶ y los del Sur en la permanente duda del sentido de cada subcategoría elegida.

Proyecciones y resistencias a un relato hegemónico

Después de presentarse en el MoMA, la exposición de la colección fue dividida en cuatro subexposiciones: *Paintings from Latin-America*, *Paintings from Ten Latin-American Republics*, *Orozco, Rivera, Siqueiros* y *Graphic Arts from Argentina and Mexico*. Las dos primeras continuaron el espíritu y estructura de la exposición primaria en un gran viaje entre 1943 y 1946 por Estados Unidos y Canadá. En la senda de este *boom*, durante los cuarenta el MoMA organizaría diecisiete exposiciones itinerantes más de arte latinoamericano.²²⁷

Si bien Kirstein no volvería a trabajar sobre arte latinoamericano, sí seguiría vinculado al MoMA y escribiría en 1948, por ejemplo, el texto «The State of Modern Painting» publicado en *Harper's Magazine*. Ahí enfatizaba el rol del museo planteando que «*The Museum of Modern Art has done its job almost too well*».²²⁸ También publicaría una monografía sobre la obra de Elie Nadelman —libro que dedica a Nelson Rockefeller y su madre—, quien tuvo una exposición en el MoMA ese año. Buscando fondos de la Inter American Found, en 1950 Kirstein intentaría sin buenos resultados viajar nuevamente por América Latina para realizar otra publicación actualizada a la vez que recolectar fotografías de obras

²²⁴ Wim Beeren, «Introducción de UABO», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto op. cit., 129.

²²⁵ Luis Enrique Pérez-Oramas, «The Art of Babel in the Americas», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, op. cit., 34-35.

²²⁶ En fechas cercanas a esta exposición el MoMA organizaría las siguientes muestras de «arte americano»: *New Horizons in American Art*, *American 1942*, *American Realism and Magic Realisms* y *Romantic Painting in America*.

²²⁷ *Modern Mexican Paintings*, 1940-1941 (cuatro instituciones); *Murals by Cândido Portinari*, 1941 (seis instituciones); *Latin American Contemporary Art*, 1942-1943 (veintinueve instituciones); *Rivera, Orozco, Siqueiros*, 1942-1945 (veintidós instituciones); *Cuban Painting Today* [versión de *Modern Cuban Painters*], 1944-1945 (doce instituciones); *Fifteen Latin American Painters*, 1944-1946 (diecinueve instituciones); *Modern Painters of Brazil*, 1944 (ocho instituciones); *Watercolors and Drawings by Six Cuban Painters*, 1944-1946 (dieciséis instituciones); *Paintings from Latin America: Museum's Collection*, 1945-1946 (seis instituciones); *Graphic Arts from Mexico and Argentina*, 1943-1946 (veinte instituciones); *Brazil Builds*, 1943-1946 (treinta y tres instituciones); *Faces and Places in Brazil*, 1943-1943 (siete instituciones); *The Popular Art of Mexico*, 1941-1942 (nueve instituciones); *Latin-American Colonial Art*, 1942-1944 (diecinueve instituciones) y *Latin-American Pre-Columbian Art*, 1942-1944 (veintiún instituciones). En ese contexto el MoMA, en colaboración con la división de arte de la Inter-American Affairs, hizo circular otra exposición titulada *Revised Pre-Columbian & Colonial Latin-American Art Exhibition*, con objetos provenientes de dieciséis países que custodiaba la colección del Brooklyn Museum.

²²⁸ Lincoln Kirstein, «The State of Modern Painting», *Harper's Magazine*, octubre de 1948, 50.

para que luego el museo pudiese adquirir. En 1953 Kirstein fue designado como *first manager* del City Center que incluía ópera, ballet y teatro, desvinculándose del museo.

En ese contexto de guerra, la exposición tuvo una repercusión importante en su larga itinerancia por los Estados Unidos. Hay que destacar que la exposición resultaba ser una acción innovadora para el MoMA, pero en muchos de los museos donde se presentó el trabajo de varios artistas de la exposición ya era conocido. Por ejemplo, el San Francisco Museum of Art, dirigido por Dr. Grace L. McCann Morely, una «especialista en arte latinoamericano»,²²⁹ había presentado *Graphic Arts from Argentina and Mexico*, donde se planteaba que:

*Mexico is well known here, of course, for this city [...]. Acuña, Guayasamín, Pettoruti, Portinari, Peláez, have all had large one-man exhibition at the Museum, or represented by a considerable number of works have appeared in group exhibitions. [...] In addition, this museum has shown, owns or controls a good number of artists' works not yet included in Museum of Modern Art's collection. This is notably so in the case of Peru.*²³⁰

Paralelamente, el Museo de San Francisco presentaría la exposición *Comparisons and Contrasts. Latin American Art*. La muestra incluía ilustraciones y material documental complementario a la exposición del MoMA. El museo también organizaría un ciclo de cine donde cada jueves por la noche se proyectaron las siguientes películas: *Our Neighbors Down the Road*; *America's All*; *Argentine Primer*; *Brazil's Fishing School*; *Buenos Aires and Montevideo*; *By Air to the Land of the Incas*; *Colombia*; *Cuernavaca*, de Tyrone Power; *Down Where the North Begins*; *Guadalajara*; *Mexican Moods*; *Montevideo Family*; *South of the Border with Disney* y *Mexico City*, de Orson Welles.

Por su parte, en la William Rockhill Nelson Gallery of Art en Kansas City, en paralelo a la exposición del MoMA se presentaría la colección propia de arte precolombino, además de textiles y otras piezas de colecciones privadas, construyendo un mega *display* sobre los vecinos del Sur. Como un artículo de la época relata, el arte del Sur «*have become a recognized field of museum interest "north of the border". The good neighbor policy and, more recently the war, undoubtedly have accelerated the process.*»²³¹ Así también lo daba a conocer la secretaria ejecutiva de la State Art Society Gallery de Raleigh, Katherine Morris, quien destacaría que el MoMA no solo apoyaba con esta exposición la causa del arte moderno, sino explícitamente las políticas de buena vecindad: «*It has been truly said, we can understand nations sometimes more easily by their art than by any other measuring.*»²³² Resulta significativo en términos del inconsciente colonial el que Morris haya llamado la atención sobre el hecho de que la prensa insistentemente llamase a la exposición *Ten Latin American Republics*, «*which sounded as if we were exhibiting the countries rather than the paintings.*»²³³

Como bien relata Miriam Basilio, en ese contexto de 1945 Barr realizaría la primera presentación de la colección de pintura y escultura del museo. En ella, la presencia de las obras latinoamericanas adquiridas en este periodo fue significativa, siendo puestas «al mismo nivel» que las obras de arte estadounidense o europeas. Fueron entendidas incluso como aquellas que «*in many ways anticipated the current, broadly international state of contemporary*

²²⁹ Entre 1935 y 1943 el museo presentaría treinta y una exposiciones dedicadas a artistas latinoamericanos (Rivera, Portinari, Sabogal, Perotti, Julia Codesido, Antonio Sotomayor), así como otras muestras generales de arte precolombino, arte argentino, chileno, mexicano y cubano.

²³⁰ Sin autor, «Latin American Collection of the Museum of Modern Art Press Release», San Francisco Museum of Art, 2. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 463-464.

²³¹ Anónimo, «Gallery Ends a Decade», Kansas City, MO, 12/05/1943. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4.

²³² Citado en anónimo, «Art Exhibition Starts Monday», *News-Observer*, Raleigh, NC, 30/04/1944. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4, 529.

²³³ Katherine Morris, «Comments About the Exhibition», May 1 to May 22, 1944. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4, 531.

art». ²³⁴ Este asunto da cuenta del interés de Barr por incluir estas obras dentro del relato hegemónico del arte moderno más allá de su ámbito geográfico, lo que no llegaría a tener grandes repercusiones más allá del lugar que han mantenido los «tres maestros» mexicanos en el canon de la historia del arte. Posteriormente, la política expositiva internacional del MoMA operaría por otros cauces marcados por el neocolonialismo donde el Programa Internacional supuestamente actualizaba las escenas locales con fragmentos de ese canon generado por Barr. Un caso excesivo de ello fue el *Museo de Reproducciones Pictóricas del MoMA*, que se presentó en Lima y otras ciudades en 1957.

Durante la mal llamada guerra fría, en Estados Unidos se continuaría una política institucional en las artes de las «Américas» que se extendería a través de una institución mutante: la Inter-American Foundation for the Arts (1963-1966), ²³⁵ que se transformaría en el Center for Inter-American Relations, fundada nuevamente por Rockefeller en 1965. Esta funcionaba en la Americas Society, cuando el director de su galería de arte era Stanton Catlin, quien en 1964 había curado la exposición *Art in Latin America since Independence* (véase el capítulo 3.1). El Center fue altamente criticado, ya que sus directivos habían estado involucrados en políticas de control sobre América Latina: la expulsión de Cuba de la OEA y los golpes de estado en Brasil y República Dominicana. El Center fue inaugurado con la muestra *Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernism, 1870-1930*, cuya estructura presentaba un modelo que replicaba la idea de la mala copia latinoamericana frente al arte norteamericano. Los artistas latinoamericanos radicados en Nueva York plantearon que «the chosen Latin American works were either uncharacteristically low quality pieces or works that stressed aesthetic dependance over original contribution, and considered the exhibition a demeaning action against Latin American art». ²³⁶

Rechazando esta estructura organizacional y expositiva, los artistas latinoamericanos en Nueva York decidieron crear a fines de 1970 el Museo Latinoamericano, que reunía sus postulados críticos. La fracción más colectivista del museo formaría el Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA), que también sería parte de la contrabienal frente a la Bienal de São Paulo de 1971. Tanto el movimiento como el museo se desintegraron poco después de esta experiencia. El MICLA se disolvería un año después con una acción de protesta nuevamente ante la situación vivida en la dictadura de Brasil. La noche de la inauguración de una exposición de exvotos brasileños organizada por la embajada en la Bonino Gallery, los miembros del colectivo repartieron trozos de muñecas vendadas como «contra exvotos».

En Europa este tipo de iniciativas también se desarrollaron incluso con mayor fuerza, apoyadas por movimientos sindicales, artísticos y activistas desde la izquierda socialdemócrata hasta los movimientos anarquistas. Se creó por ejemplo la PCGALA, Provisional Committee for a General Assembly for Latin American Artists, o AIDA, que editó el libro *Argentina: cómo matar la cultura*. Otras iniciativas colectivas partieron de un problema latinoamericano específico como el golpe de Estado en Chile, siendo un caso significativo el colectivo *Artists for Democracy* fundado en Londres por Cecilia Vicuña, John Dugger, Guy Brett y David Medalla. ²³⁷

La historia de la colección latinoamericana del MoMA ha sido recuperada por una propuesta curatorial bimuseal. ²³⁸ La exposición *Latin American & Caribbean Art. MoMA at*

²³⁴ Miriam Basilio, «Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from...», en *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, op. cit., 56.

²³⁵ En 1964, la Inter-American Foundation for the Arts organizó en la Bonino Gallery de Nueva York la exposición *Magnet*, cuyo propósito fue presentar la obra de artistas latinoamericanos que vivían en la ciudad.

²³⁶ Luis Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, op. cit., 165.

²³⁷ Una exposición reciente ha recuperado la primera experiencia del colectivo cuando organizaron el Arts Festival for Democracy in Chile en 1973. Véase Paulina Varas, cur., *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014).

²³⁸ Esta exposición en parte es una resaca del *boom* del arte latinoamericano vivido durante los noventa. De forma paralela a la masificación de centros y museos «generales» de arte contemporáneo, en esta década se crearon centros de

El Museo fue promovida en el 2004 por el MoMA y curada por Miriam Basilio, Fátima Bercht, Deborah Cullen, Gary Garrels y Luis Enrique Pérez-Oramas en el Museo del Barrio. La exposición se propuso a partir de una división en cuatro secciones cronológicas; la primera de ellas se centraba en los treinta y el comienzo de la colección. La segunda iba de 1942 a 1945, centrada en adquisiciones durante la guerra. La tercera sección fue dedicada al resurgimiento de la adquisición de obras latinoamericanas en los ochenta, y la última a los años noventa.



Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo, 2004. © El Museo del Barrio, Nueva York.

La historia del arte latinoamericano narrada en 1943 desde el MoMA desarrollaría una imposición exterior que venía a signar un largo siglo XX marcado por una mirada monolítica y una narración repetida de forma independiente a lo que pasaba «abajo». La historia y teoría del arte latinoamericano, así como sus centros ubicados en la región, han sido campos e historias separadas y olvidadas por el sistema internacional del arte, que ha delineado una geopolítica de la hegemonía global del discurso. Ese es el mapa del papel que las instituciones han jugado en la consolidación de las visiones sobre el arte latinoamericano y otras regiones del llamado Tercer Mundo en el panorama global.

arte latinoamericano allí donde las comunidades latinas se fueron asentando o donde se recuperaba el inconsciente de la historia colonial. En 1991 se crearía The Latino Museum en Los Ángeles, en 1992 la Casa de América de Madrid, en 1993 la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, en 1995 el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, en 1996 el Museum of Latin American Art (MOLAA) de Long Beach, California; en 1998 la Casa de América Latina de Lisboa, en 1999 la Fondazione Casa America de Génova y en el 2000 la Daros Latinamerica Collection de Zúrich, entre otros. Mientras, en América Latina, la relación del arte con la política institucional de lo latinoamericano se hacía cada vez más evidente: en 1987 en Brasilia se crea la Casa da Cultura da América Latina, en 1997 la Bienal Iberoamericana de Lima, ese mismo año la I Bienal del MERCOSUR en Porto Alegre y en 1999 el MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y el MACLA, el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata.

3. 1989: la reconfiguración de lo global y la reinención del otro²³⁹

Si la década de los años 60 es conocida por el *boom* literario que llamó la atención del público norteamericano [...], los años 80 son sin lugar a dudas la década del *boom* del arte latinoamericano.²⁴⁰

*A process of self-deception is occurring today in the European and North American art world, and it particularly explains the interest for art of the so-called Third World.*²⁴¹

La pasada década de los ochenta fue para Félix Guattari los «años de invierno»,²⁴² al referirse al enfriamiento ideológico que sufrieron los países europeos con la consolidación global del neoliberalismo y el fin de las últimas secuelas liberacionistas del 68. Este frío no solo denotaba el desencanto europeo respecto a los procesos izquierdistas de los sesenta y setenta, sino el gris plomo de los países del entonces denominado Tercer Mundo, sometidos a regímenes dictatoriales y guerras civiles. En casos como el chileno, se unían ambos procesos cuando la dictadura se convertía en un laboratorio de experimentación económica, comprobando que en América Latina el capitalismo operaba a partir de múltiples dispositivos. Uno de ellos fue el impulsado ese año 1989 por el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y el Ministerio de Hacienda de los Estados Unidos: el Consenso de Washington. Se trataba de una lista de medidas de reforma económica presentadas como el mejor programa para hacer frente a la crisis y el «subdesarrollo» en América Latina. Ahí se propulsó la liberalización extrema del mercado y las inversiones, así como la desregulación y el retiro general del Estado en materia de protección económica, controlando los mecanismos de representación del continente americano en los momentos finales de la guerra fría. En estos años de invierno las prácticas disidentes se sirvieron de una estética del blanco y negro,²⁴³ muy lejana a la psicodelia multicolor de décadas anteriores, interiorizando la precariedad y el luto como espacios de resistencia.

Entre 1983 y 1989 se produce el aparente fin de este invierno con el gradual desmantelamiento de las dictaduras del Cono Sur. Incluso ese año 1989 es «una fecha que marca para algunos analistas no solo el final de la guerra fría sino el del propio siglo XX».²⁴⁴ El llamado fin de la «guerra fría» —que fue más bien una «guerra caliente» para el Sur— es el símbolo del triunfo del capitalismo global con la icónica caída del muro de Berlín y la subsiguiente desintegración del bloque soviético. La ambivalencia de la aparente eliminación de todas las barreras, sin embargo, se revelaría inmediatamente en la masacre

²³⁹ La recuperación de 1989 como momento paradigmático ha vivido un *boom* los últimos años desde diferentes plataformas, principalmente europeas, lo que debe ser medido con precaución. Ejemplos de ello han sido Afterall con su política de publicaciones, la Serpentine Gallery con el proyecto 89plus (véase <http://89plus.com/about/>; última visita, 30 de mayo del 2013), la exposición *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*, fruto del proyecto *Global Art and the Museum*, liderado por el ZKM de Karlsruhe y otras instituciones (véase el capítulo 6) o la confederación de museos L'Internationale, que en su línea de trabajo *Los usos del arte* ha marcado 1989 y 1848 como momentos de cambio de paradigma.

²⁴⁰ En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 89.

²⁴¹ En *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 239.

²⁴² Félix Guattari, *Les années d'hiver, 1980-1985* (París: Berrault, 1986).

²⁴³ A este respecto, Richard ha planteado la fotografía en blanco y negro como un espacio estético de la disidencia durante la dictadura chilena: «La oposición luz-sombra (que tiene su correlato fotográfico en la oposición positivo-negativo) sustentó metafóricamente, durante la dictadura, el imaginario crítico y estético». Nelly Richard, «Imagen-recuerdo y borraduras», en *Políticas y estéticas de la memoria* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000), 150.

²⁴⁴ Alicia Murriá, «Nuevos medios, nuevas configuraciones, nuevas respuestas», *Lápiz* 160, XIX (2000): 19.

de Tiananmen en Pekín, donde se puso en evidencia que los sistemas represores no iban sino a reforzarse en el mantenimiento del nuevo orden.

Este trance de desactivación de los procesos de lucha de la izquierda histórica resultó en un desplazamiento hacia una política de lo menor, en términos de lo biopolítico, lo cotidiano o lo minoritario, rescatándose otras subjetividades que abrían un campo de posibles cuando todo parecía imposible.²⁴⁵ En América Latina esta resistencia biopolítica se articuló a partir de nodos particulares de colectivismo frente a los aparatos represores de las dictaduras, tal como quedó reflejado en el proyecto *Perder la forma humana*,²⁴⁶ curado por la Red de Conceptualismos del Sur (véase el capítulo 6), que activó la memoria de los largos ochenta latinoamericanos tomando como punto de partida el golpe de Estado de Pinochet en Chile en 1973. Fue tal la potencia simbólica del cambio de paradigma que su resultado desestabilizó lo definido como verdad en la estructura dialéctica de la anterior división del mundo. Su violencia sísmica iba a permitir una doble maniobra macabra al dejar camino libre al capital para subsumir y canalizar gran parte del potencial desestabilizador de esas otras subjetividades. Mientras se diseñaba un proyecto global de múltiples minorías desactivadas se exacerbaban, por otro lado, unos nacionalismos que sustentaban una xenofobia institucional y cotidiana.

El sistema regulador de la nueva política hegemónica neoliberal resonó fuertemente en la explosión global de los discursos multiculturales, que por entonces estaban entrando en crisis a nivel local en el ámbito anglosajón. En *la capital del siglo XIX* —como llamaba Walter Benjamin a París— ese 1989 se conmemoraba el bicentenario de la Revolución francesa, celebrándose la pretendida ampliación de la libertad, la igualdad y la fraternidad a nivel global. Como veremos, París sería un eje clave de esta integración del Sur dentro del nuevo orden.

El fulgor de lo obscuro revisitado: el sistema del arte

Esta práctica de integración social suave de la diferencia racial y colonial tuvo su explosión institucional tanto a través de la creación de museos y centros de arte como de exposiciones que dieron un giro hacia los márgenes de la producción artística. En el marco de lo global, las buenas intenciones encubrían la potencia que se daba al valor económico de las artes consideradas periféricas, su espectacularización y su desvinculación cultural. El historiador del arte estadounidense Hal Foster, en el canónico libro *Arte desde 1900* introdujo este año 1989 con la siguiente afirmación: «El discurso poscolonial y los debates multiculturales afectan a la producción así como a la presentación del arte contemporáneo».²⁴⁷

En Estados Unidos el paradigma multiculturalista de los ochenta vivía entonces su canto del cisne a través de megaexposiciones como *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's*. La década se cerraba en Estados Unidos con esta exposición icónica del *boom* multicultural organizada por el New Museum, el Museum of Contemporary Hispanic Art y The Studio Museum in Harlem, y que presentaba cerca de doscientas obras de noventa y cuatro artistas de origen europeo, asiático, afroamericano y latinoamericano que problematizaban su herencia cultural e identidad. Estas premisas se plantearon en términos amplios en el cruce de lo racial, lo sexual, lo religioso y lo histórico. Como indica el *Annual*

²⁴⁵ François Zourabichvili, «Deleuze y lo posible (del involuntario en política)», en Gilles Deleuze. *Una vida filosófica*, org. Eric Alliez (Medellín y Cali: Euphorion y Sé cauto, 2002), 137-150.

²⁴⁶ Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013).

²⁴⁷ Hal Foster y otros, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Madrid: Akal, 2006), 617.

Report del New Museum de 1990, «*the show was fully multicultural in each museum*».²⁴⁸ Este modelo de diferenciación identitaria de lo artístico se extendió a la siguiente Whitney Biennial de 1993. Otros efectos de dichas *identity politics* estadounidenses en las artes fueron la fundación del National Museum of the American Indian y la exposición *Art/artifact: African Art in Anthropology Collections* en 1989, mientras se inauguraba la primera biennial africana con Dak'art. *Art/artifact* en particular vino a cuestionar las formas en que era presentado el arte africano en el contexto occidental, en directa respuesta y oposición a *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* de 1984. La muestra tuvo lugar en el Museum of African Art de Nueva York y en el Center for African Art de Múnich. Se trataba además de uno de los primeros trabajos curatoriales en plantear una metarreflexión sobre la historia de las exposiciones.²⁴⁹



Vista de *Art/artifact* (1988-1989) y James Luna en *The Decade Show* (1989).

Como se ha indicado, París quiso ser la capital del multiculturalismo coincidiendo con el bicentenario e intentando recuperar su rol central en el sistema del arte. En 1989 se inauguró en la ciudad la intervención del arquitecto japonés I. M. Pei propuesta para el acceso al Musée du Louvre. La intervención, que es posible leer como una intromisión multicultural en el seno del sistema museal occidental, fue sumamente criticada como sacrilegio al canon del clasicismo francés. Mientras, se podía visitar la exposición *Magiciens de la Terre* (véase cap. 1).²⁵⁰ Pei era otro de esos supuestos magos que introdujo una pirámide en un espacio de sacralización judeo-cristiano en su discurso museal. Simultáneamente, se inauguró una exhaustiva muestra titulada *Arte conceptual: una perspectiva* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, que ignoraba cualquier propuesta de producción periférica en términos geopolíticos,²⁵¹ evidenciando la impermeabilidad del canon de la historia del arte contemporáneo.

²⁴⁸ «New digital archive», The New Museum Annual Report (1990), en http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/195, última consulta, 25 de septiembre del 2012.

²⁴⁹ Otra muestra que entonces se planteó el problema de la exposición fue *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, presentada en la Berlinische Galerie en 1988. En este marco, y en 1989, Martha Rosler realizó también la intervención *Housing is a Human Right* y la exposición *If You Lived Here... Home Front, Homeless: The Street and Other Venues*, donde cuestionaba el formato expositivo a partir de una curaduría donde presentaba obras de artistas y no-artistas.

²⁵⁰ En este momento se organizaron otras exposiciones como *UABC*, presentada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. La muestra definió su ámbito de actuación en los países «más próximos a la cultura de Europa»: Uruguay, Argentina, Brasil y Chile. También se presentaron las exposiciones nacionales *México: esplendor de treinta siglos* en el Metropolitan Museum y *Cirugía plástica: Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, en la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst de Berlín.

²⁵¹ Tras presentarse en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la muestra viajó a la Fundación Caja de Pensiones de Madrid. Los artistas incluidos fueron Giovanni Anselmo, Art and Language, Michael Asher, Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Boetti, Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, André Cadere, Darboven, Jan Dibbets, Duchamp, Flavin, Graham, Haacke, Eva Hesse, Douglas Huebler, Jasper Johns, On Kawara, Klein, Kosuth, LeWitt,

En aquellos momentos se generaron otros proyectos globales disímiles como las ya mencionadas Bienal de La Habana, proyectada desde una posición militante tercermundista, o *The Other Story* (véase cap. 1), organizada en la Hayward Gallery, que reivindicaba el rol de la inmigración en el desarrollo de las vanguardias de postguerra en el Reino Unido. Así también se inauguraron instituciones como la Haus der Kulturen der Welt de Berlín (HKW) que, en términos de la Nueva Alemania, recoge el relevo del Commonwealth Institute (antiguo Imperial Institute) de Londres, fundado en 1962, y de La Maison des Cultures du Monde de París, de 1982. La HKW se ubicó en un edificio que originalmente había sido The Congress Hall, erigido como un monumento a la libertad y a la alianza entre la antigua Alemania Federal y los Estados Unidos. Al ubicarse estratégicamente a un costado del muro, el edificio evidenciaba a la vez el conflicto entre capitalismo y comunismo. En su nueva función cultural opera como un espacio que concentra culturas no-europeas y del entonces llamado Tercer Mundo desde una perspectiva global, dentro de una «*relativity of our concept of civilisation*»,²⁵² tal como ha indicado su director, Bernd Scherer.

En este marco, el número de julio de 1989 de *Art in America* se dedicó a *The Global Issue*, en alusión directa al simposio homónimo y a *Magiciens de la Terre*. Sobre esta se había publicado ya una reseña en mayo, además de la que se le dedicaría en este número, donde se presentaron además reportajes desde Haití y Berlín del Este y reseñas de libros sobre arte de África del Sur, arte contemporáneo japonés, «arte aborigen» australiano y, nada casual, el exotista Gauguin a propósito de su exposición parisina.²⁵³ El elemento central de la publicación fue el simposio *The Global Issue* donde discutieron Martha Rosler, James Clifford, Boris Groys, Robert Storr, Craig Owens y Michael Wallace. También se invitó a catorce artistas a opinar respecto a temas relacionados, tales como las exposiciones globales, el internacionalismo y las relaciones interculturales.²⁵⁴

Heredera del Instituto de Cultura Hispánica, en el contexto español se creó la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo) con el fin de operar una política exterior de ayuda cultural y al desarrollo con las excolonias que inaugurara un nuevo marco de relaciones que se desplegaría en la década siguiente a través de la Red de Centros Culturales de España, presente en América Latina y Guinea Ecuatorial.²⁵⁵ Mientras tanto, en el incipiente sistema institucional del arte, se inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria.²⁵⁶ Dotado de una vocación tricontinental explícita, este proponía al archipiélago canario como punto de encuentro entre Europa —a la que corresponde políticamente—, América y África —a la que corresponde geográficamente—. En términos arquitectónicos, el centro es una rehabilitación realizada por Francisco Javier Sáenz de Oiza en un edificio de una arquitectura que los canarios llaman sintomáticamente «colonial». Durante sus años de funcionamiento, el centro ha otorgado una escasa atención a África, como síntoma de la negación inconsciente de la condición colonial y africana del propio archipiélago. El centro se inauguró con una exposición que reposicionaba el vínculo simbólico con América. Curada por Juan Manuel Bonet, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* aplicó un concepto de surrealismo de

Manzoni, Robert Morris, Nauman, Oldenburg, Roman Opalka, Adrian Piper, Emilio Prini, Rauschenberg, Ed Ruscha, Smithson, Bernar Venet, Lawrence Weiner e Ian Wilson.

²⁵² Bernd Scherer, «Determining Where We Stand. Questions about Our Shared Future», en *The House. The Cultures. The World. Fifty Years: From the Congress Hall to the House of World Cultures*. (Berlín: Nicolai Verlag, 2010), 8.

²⁵³ En este número se incluyó también una reseña sobre la exposición de Espaliú en La Máquina Española.

²⁵⁴ Entre ellos destacan Alfredo Jaar, Zvi Goldstein, Elaine Reichek, Sergei Shutov, Gu Wenda, Perejaume, Lawrence Weiner, Betye Saar, John M. Armleder, Tadaaki Kuwayama y Orshi Drozdik.

²⁵⁵ En el mismo año se creó también la Fundación Duques de Soria con una clara vocación hispanista en relación a América Latina.

²⁵⁶ Este año se inauguraron además el Institut Valencià d'Art Modern, Arteleku en Vitoria y el Instituto Cultural de la Fundación Mapfre.

profundo arraigo francés que pasaría a Canarias y luego a América Latina,²⁵⁷ donde este sería asimilado fácilmente al ser territorios supuestamente predispuestos a este movimiento en cuanto espacios real-maravillosos e imaginados.²⁵⁸

El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo fue heredera de una preocupación muy extendida en aquel momento por los flujos surrealistas entre Europa y América Latina. Ello era la consecuencia tardía del *boom* latinoamericano en literatura que reivindicó lo real-maravilloso como clave diferencial de la región y cuyo centro de operaciones fue Barcelona.²⁵⁹ En las artes visuales, este impulso literario daría lugar a una exposición como *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, epítome de la exposición del arte latinoamericano en los ochenta «often characterized as exotic art».²⁶⁰ Fue muy distinta la operación de transferencia del multiculturalismo estadounidense que realizó ese mismo año el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona con la exposición *Le demon des anges, 16 artistas chicanos*.

De acuerdo con el epígrafe de Shifra Goldman, Lilian Llanes Godoy, directora entonces del Centro Wilfredo Lam, señalaba que la década de los ochenta que aquí culmina se caracterizó por

La organización de exposiciones sobre arte latinoamericano preparadas desde diversas instituciones europeas y norteamericanas, las que utilizan a sus propios curadores en lo que podría suponerse la aceptación de un juicio o prejuicio táctico de la inexistencia de expertos en nuestro continente. En el mejor de los casos esas instituciones buscaban la asesoría y colaboración de sus colegas latinoamericanos pero en muy contadas excepciones corrieron el riesgo de entregar un proyecto completo a un curador de la región²⁶¹.

En los albores de 1989, este modelo se iba a transformar mediante el ejercicio estratégico de entrenar y contratar a una cadena de «curadores latinoamericanos de arte latinoamericano» en el sistema del arte estadounidense, a partir de la creación este año del primer puesto en el mundo llamado «curador de arte latinoamericano» en el Blanton Museum of Art de Austin, que ocupó Mari Carmen Ramírez (véase cap. 5.1.1).

Resistencias creativas a los «años de invierno»

La apertura del «campo de posibles» del que se habla al comienzo de este capítulo no resultaría totalmente cooptado por el aparato multicultural normalizador, sino que también catalizó la revuelta contra los procesos represores de los «años de invierno». Existieron múltiples formas de resistencia creativa colectiva. Para no repetir la exhaustiva recuperación de prácticas llevada a cabo por la Red de Conceptualismos del Sur, se comentan a continuación una selección parcial de formas de resistencia teóricas y artísticas disímiles pero que operaron desde esas pulsiones micropolíticas.

²⁵⁷ El CAAM realizó una operación similar en el 2001 con la exposición *El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950*, curada por María Candelaria Hernández Rodríguez.

²⁵⁸ En coordenadas opuestas leyó esta operación Pablo Jiménez: «No debe sorprender a nadie el comprobar cómo la mayoría de edad artística del nuevo continente se construye totalmente de espaldas a una realidad española que, por su parte, también seguía derroteros totalmente marginales a los de las corrientes internacionales. La Francia que llega de la mano de André Breton, y en general la diáspora surrealista, marcará, como acaba de demostrar magistralmente la exposición del CAAM de Canarias, uno de los momentos más importantes de toda la historia del arte iberoamericano». Pablo Jiménez, «Desencuentro con Iberoamérica», *ABC* Madrid, 14 de diciembre de 1989, 138.

²⁵⁹ El concepto de lo real-maravilloso fue utilizado por primera vez por Alejo Carpentier en 1948. Véase Edmundo Paz Soldán, «Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real-maravilloso», *Anales de Literatura Hispanoamericana UCM* 37 (2008): 35-42.

²⁶⁰ Paulo Herkenhoff y Geri Smith, «Latin American Art. Global Outreach», *ARTnews* octubre (1991): 91.

²⁶¹ Lilian Llanes, «Presentación», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994), 8.

Como anticipo de la explosión de lo global y lo postcolonial, en el número 143 de la revista *Flash Art* Alfredo Jaar realizó una intervención deliberadamente situada en la página 89 de la revista. Esta consistió en un falso índice de ese mismo número que funcionaba como alter ego tercermundista de su contenido real. En este índice, Jaar adelantaba varios de los problemas que el naciente 1989 pondría sobre la palestra. Los artículos que incluía fueron «Welcome to the (Third) World», de Jaar; «The Aesthetics of Hunger», de Glauber Rocha; «A Thousand Million Invisible Men», de Shiva Naipaul; «Notes on Colonial Discourse», de Homi K. Bhabha; «From the Conquest of America», de Tzvetan Todorov; «Dialogue», entre Dore Ashton y Lucy Lippard; «Neo-Colonialism», de Gayatri Spivak; «Raúl Ruiz», de Adriana Valdés; «José Bedia: American Chronicles», de Gerardo Mosquera; «Aracy Amaral», de Berta Sichel; «Ana Mendieta», de Petra Barreras; «Luis Camnitzer», de Eduardo Galeano y «Cildo Meireles» de Walter Zanini.

Por otro lado, se sedimentaron discursos y prácticas sobre lo afectivo, lo erótico y lo sexual concebidos como herramientas micropolíticas de resistencia. Por ejemplo, Suely Rolnik publicó en este año 1989 *Cartografía sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, en la senda de su anterior colaboración con Félix Guattari *Micropolítica: cartografías del deseo*, publicado en 1986. Contemporáneamente, Nelly Richard y Carlos Pérez establecieron otro vínculo psicoanalítico expandido al publicar con Gustavo Buntinx *El fulgor de lo obscuro*, dedicado a la obra de Juan Dávila, que operaba como punto de clausura de la alianza artística de la Escena de Avanzada chilena.²⁶² Mientras tanto, también en Santiago, Gonzalo Díaz realizó una obra fundamental del final de la dictadura. *Lonquén, 10 años*, aludía al hallazgo de quince cuerpos de detenidos desaparecidos chilenos en los hornos de cal de Lonquén²⁶³ (véase cap. 5.1.5).

Llevando al espacio público las premisas que Linda Nochlin había planteado en 1971 en «¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?»,²⁶⁴ dieciocho años después el colectivo Guerrilla Girls empapeló las calles de Nueva York con su hoy icónico cartel que preguntaba «¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Metropolitan?». El colectivo, con sus características máscaras de simio, nació en 1984, paralelamente a la exposición exotizante de objetos africanos en «Primitivism» in 20th Century Art organizada por el MoMA. Su protesta, sin embargo, iba dirigida a otra exposición con la que el museo abría su ampliación: *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, en la que el museo reproducía el modelo patriarcal marcado por la ausencia de obras de mujeres artistas en la muestra.

El quiebre en este contexto ya no sería entonces exclusivamente postcolonial y dictatorial, sino de índole feminista, en un momento en que las políticas sexuales se consolidaban en el debate artístico. En este escenario, un colectivo como AIDS Coalition to Unleash Power, mejor conocido como ACT UP, resultó ser punta de lanza de una serie de iniciativas que desde 1987 tomaron a la pandemia del VIH/sida como lugar de resistencia y combate en pro de otras formas de afecto y sexualidad. Douglas Crimp propuso en su texto *Mourning and Militancy* —«uno de los primeros ejemplos de la así llamada “teoría queer”»,²⁶⁵ publicado en *October* ese 1989— un exhaustivo análisis psicoanalítico de las tensiones entre las formas y métodos de los movimientos homosexuales ortodoxos y las apuestas de ACT UP por activar el duelo. En la revista insigne de la disidencia neoyorkina

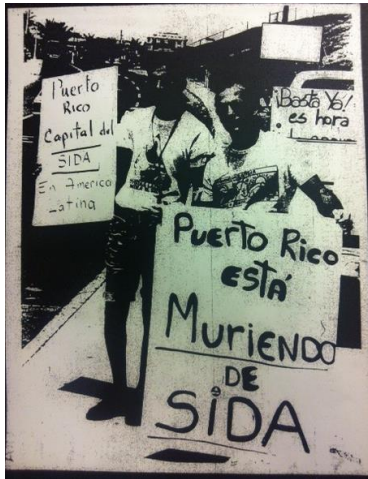
²⁶² Grupo de artistas, escritores y teóricos de vanguardia seleccionados y analizados por Nelly Richard en Chile durante la dictadura militar.

²⁶³ Este año se votó el referéndum en Chile para decidir si continuar o no con la dictadura militar iniciada en 1973. Diamela Eltit —quien fue miembro activa del Colectivo de Acciones de Arte (CADA)— publicó su segunda novela, *El cuarto mundo*. El libro es una metáfora clara del ocultamiento de la periferia sudaca dentro de la periferia. Véase Francisco Godoy, «Cuerpos, fluidos y manchas sudacas desde la novela *El Cuarto Mundo* de Diamela Eltit», *Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo* (2007), en <http://critica.cl/literatura/cuerpos-fluidos-y-manchas-sudacas-desde-la-novela-el-cuarto-mundo-de-diamela-eltit>, última visita, 19 de julio del 2014.

²⁶⁴ Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews* enero (1971): 22-39.

²⁶⁵ Jesús Carrillo, «Introducción», en *Douglas Crimp. Posiciones críticas* (Madrid: Akal, 2005), 12.

contra *Artforum*, ya en 1987 Crimp había editado un número monográfico sobre las políticas del sida bajo el título *AIDS. Cultural Analysis, Cultural Activism*. El trabajo de ACT UP entonces se articulaba con otras iniciativas y colectivos, como quienes propusieron en la marcha homosexual de 1987 en Washington construir en la calle una colcha monumental y en proceso a modo de memorial, *The NAME Project AIDS Memorial Quilt*, que fue nominada en 1989 al premio Nobel de la Paz como proyecto de arte comunitario. Otros colectivos artísticos también se enfrentaron a este asunto, como el Group Material del que formaba parte Félix González-Torres, cuya *AIDS Timeline* de 1989 incluía documentación de la imaginación que entonces se construía sobre el sida. Recuperar estas experiencias centrales, y no sus paralelos del Sur, es también un ejercicio de vuelta de tuerca de quien y desde donde se enuncia, así como una afrenta a su fetichización como aparatos supuestamente estancos. De ahí la relevancia, por ejemplo, de recuperar experiencias como el grupo de latinos y latinas de ACT UP, que fueron capaces de cruzar las políticas del sida con aquellas de discriminación racial y nacional en el sistema de salud estadounidense, desde una perspectiva que articuló la migración con el imperialismo cultural.



Box 30, Folder 31, Reel #21, ACT UP New York Records, Manuscripts and Archives Collection, New York Public Library, Nueva York e imagen de *AIDS Timeline* del Group Material, Berkeley University Art Museum, 1989.

3.1. Totalidad, linealidad, jerarquía. *Arte en Iberoamérica*, Madrid

De Drake, el más conocido y temible para los españoles, también el más legendario y prestigioso entre los ingleses, se llegó a creer que poseía un espejo mágico que le señalaba la posición sobre el mar de todos los barcos del mundo.²⁶⁶

Sería un error dar demasiada importancia a las dependencias y derivaciones.²⁶⁷

Viajando desde Londres y Estocolmo, el 14 de diciembre de 1989 se inauguró en el Palacio de Velázquez de Madrid la última parada de la exposición *Arte en Iberoamérica*, curada por la profesora de la Universidad de Essex Dawn Ades. La exposición fue inaugurada por la reina Sofía y el ministro de Cultura Jorge Semprún.²⁶⁸ La muestra se pudo ver del 18 de mayo al 6 de agosto en la Hayward Gallery de Londres y luego del 16 de septiembre al 19 de noviembre en el Nationalmuseum y Moderna Museet de Estocolmo. En Madrid se clausuró el 4 de marzo de 1990. En Londres la exposición fue acompañada por el seminario sobre literatura latinoamericana *The Heart's Imagination*, con Octavio Paz y el festival *Viva! Impressions of Latin America* de cultura popular latinoamericana organizado por el South Bank Centre. El Institute of Latin American Studies de la University of London organizó, con este motivo, un seminario titulado *Latin American Art: History and Identity*.²⁶⁹ En Estocolmo se organizó la conferencia «Art in Latin America» en el Moderna Museet. En Madrid no se organizó ningún seminario o actividad pública.



La reina Sofía y Dawn Ades en la inauguración de la exposición. Juntas contemplan la obra *El chinaco y la china* (c. 1850), de José Agustín Arrieta. Foto: Fietta Jarque, «Una gran exposición de arte latinoamericano se inaugura en el Palacio de Velázquez», *El País* (Barcelona), 15 de diciembre de 1989, 40.

²⁶⁶ Pedro Moleón Gavilanes, «El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias. La exposición», en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias* (Madrid: Fundación ICO y Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1999), 17.

²⁶⁷ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989), 246.

²⁶⁸ En Londres, la recepción estuvo a cargo de la princesa Alexandra y sir Angus Ogilvy.

²⁶⁹ En el seminario participaron Jean Franco, Damián Bayón, Guy Grett, Valerie Fraser, Aracy Amaral, Dawn Ades, Malcom Deas y Desmond Rochfort. También Edward Lucie-Smith organizó un seminario sobre arte latinoamericano paralelo y en contra de la exposición. Según Ades, este fue financiado por coleccionistas británicos de arte latinoamericano que no compartían la perspectiva de incluir arte popular. Según Amaral, Lucie-Smith criticó la ausencia de figuras claves como Pettoruti o Szyslo a la vez que la financiación de la muestra: «Incomodó mucho a Dawn Ades que Lucie Smith supervalorase el patrocinio de una cuarta parte de la exposición (cubierta por Christie's, una fábrica de cerveza en México, un banco y dos coleccionistas venezolanos), cuando tres cuartas partes de los costos fueron subsidiados por el British Council». En Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 70.

Narrar el arte latinoamericano «desde» sus independencias

La historia global del arte latinoamericano es una aberración metodológica calculada para no tener que abordar las particularidades de las naciones y de las nociones.²⁷⁰

La University of Essex abrió sus puertas en 1964. El Reino Unido estaba marcado en ese momento por las corrientes renovadoras de los movimientos estudiantiles y de trabajadores, que operaban por distintos puntos del globo durante esta década. En el campus, situado en una pequeña ciudad en las cercanías de Londres, esta experiencia se vivió con un sentimiento de comunidad derivado de un fuerte sentido del compromiso político. La sociedad inglesa de los sesenta estaba fuertemente marcada por los procesos de descolonización que se habían iniciado con la experiencia india y pakistaní en 1947, y que configuraron un nuevo mapa social en la metrópolis.

En 1967, tres años después de la fundación, la Universidad creó su Departamento de Historia del Arte. Ese mismo año, la recién doctorada Dawn Ades (Londres, 1943), que había dedicado su tesis a estudiar el surrealismo europeo, obtuvo allí un puesto de profesora a tiempo parcial. Al integrarse en la escuela de estudios comparados, la historia del arte se concebía como partícipe de un proceso interdisciplinario que se articulaba con los otros subdepartamentos de literatura, sociología y ciencias políticas. En este contexto también nacían los estudios de área, que se habían generado en el mundo anglosajón tras la segunda guerra mundial y que en aquella universidad incluían los estudios africanos y latinoamericanos. En ese contexto de interacción entre arte y política, se planteó que alguien debía enseñar arte latinoamericano. Ades se ofreció, ya que había aprendido castellano en la escuela y había visitado recientemente México. Resulta pertinente contrastar la autonomía de su trayectoria respecto a la experiencia de ciertas galerías independientes de Londres, como la Signals Gallery, fundada por Guy Brett, David Mellada, Marcello Salvadori y Paul Keeler, donde durante alrededor de dos años se expuso a una serie de artistas latinoamericanos de vanguardia como Lygia Clark, Sergio Camargo o Mira Schendel.

Ades comenzó su relación con América Latina en 1966, de manera circunstancial, con su primer viaje a México. Tras este, viajó a los Estados Unidos y visitó una exposición paradigmática en la construcción del relato regional: *Art of Latin America since Independence*, en la Yale University Art Gallery y el University of Texas Art Museum, curada por Terence Grider y Statlon Catlin (véase el capítulo 2.3). «*A very important exhibition for me*»,²⁷¹ comentaría Ades en relación a esa temprana exposición de los sesenta. Es importante recordar que esta fue la primera exposición que, evitando las separaciones nacionales, narró un pretendido relato regional total. La tendencia por construir este canon fuera del ámbito de las historias nacionales fue clara en la academia anglosajona, visible tanto en el proyecto de Ades que nos ocupa como mucho después en el trabajo sobre pintura colonial de Jonathan Brown (véase cap. 6), quien lo plantea así: «*The nationalistic bias of art history has often obscured the shared experience of vast geographical areas that historically were connected by many factors — political, economic, religious as well as artistic*».²⁷²

En el contexto de los sesenta y setenta era prácticamente imposible ver una obra de arte latinoamericana en Inglaterra, por lo que Ades recibió una beca en 1972 para viajar a América Latina y hacer fotografías para sus clases, las cuales tomaban a México como modelo centralizado de análisis. El estudio del arte latinoamericano consistía en un curso de un año que pasaba de los aztecas, incluyendo otros materiales precolombinos, al arte

²⁷⁰ Justo Pastor Mellado, «El efecto Winnipeg», en *Cartografías* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 66.

²⁷¹ Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

²⁷² Jonathan Brown, «Introduction», en *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries* (México: Banamex, 2008), 34.

colonial, para terminar con las independencias y el arte del siglo XX, con foco en el muralismo mexicano, entendido este como retorno a ese pasado de supuesta gloria americana pre Conquista. Con el tiempo, esta estructura se dividió en dos años, uno dedicado al periodo colonial y otro al arte contemporáneo, dirigido por Valerie Fraser, quien había sido alumna de Ades. Conjuntamente con Gordon Brotherston, Ades dictaba, además, un curso sobre arte y literatura en el México precolombino e indígena, trabajo que llevó a la publicación, entre otros, del artículo conjunto «Mesoamerican Descriptions of Space I».²⁷³

Según Ades, a mediados de los setenta la autora conoció personalmente a Statlon Catlin, lo que marcó de un modo determinante su aproximación al arte latinoamericano. Sin embargo, según Aracy Amaral, Ades no conocería a Catlin hasta 1986, como se analizará más adelante. Desde aquel momento la investigadora se iba a mover entre el arte latinoamericano y el surrealismo, curando su primera exposición en 1978, *Dada and Surrealism Reviewed*, en la Hallyward Gallery. Desde allí derivó a otras exposiciones sobre surrealismo y fotografía durante los ochenta. *Art in Latin America, the modern era: 1820-1980*, título original de la exposición en inglés, fue la primera que organizó la historiadora del arte en la materia, aunque antes colaborase como asesora con la exposición *La otra América* presentada en el Museum of Mankind de Londres en 1982.

Curar arte latinoamericano «desde» Europa

El proyecto expositivo, al igual que *Magiciens de la Terre*,²⁷⁴ se gestó en 1984 en conversaciones entre Ades y Andrew Dempsey, *deputy director* de la Hayward Gallery, quien había comenzado a trabajar organizando exposiciones en la galería desde su fundación en 1968 y fue responsable de *The Murals of Diego Rivera* en 1987. El proyecto fue apoyado más tarde por Johanna Drew, directora de la galería entre 1987 y 1992.²⁷⁵ Nacida en la India colonial en 1929, Drew intentó promover en su programación prácticas periféricas, como la citada *The Other Story*, que se presentó justo después de la exposición de Ades.

Además de las motivaciones e intereses personales de quienes dirigían la institución y la tendencia en los ochenta de realizar exposiciones de arte nacional o regional,²⁷⁶ el proyecto resultaba pertinente por la proximidad de las conmemoraciones del V Centenario de la Conquista. No solo por eso. Como comentan Joanna Drew y Susan Feleger, *senior exhibition organizer* del South Bank Centre, la articulación del Reino Unido con Suecia y España en la organización de una exposición de arte latinoamericano servía paradójicamente para festejar el nacimiento del *European Single Market* ese mismo año.²⁷⁷ Se decidió celebrar la exposición antes de 1992 por la cantidad de proyectos expositivos que esperaban se realizarían en ese momento, aunque luego en 1992 la Hayward Gallery presentó la exposición *The Art of Ancient México*. No fueron los únicos en hacer esa previsión, dando lugar a que los últimos años ochenta se convirtiesen en el escenario de esa adelantada conmemoración política, amparada por los festejos anglosajones de lo multicultural.

²⁷³ Gordon Brotherston y Dawn Ades, «Mesoamerican Descriptions of Space I», en *Ibero-Amerikanisches Archiv* (Berlín, 1975).

²⁷⁴ *Magiciens de la Terre* comenzó a partir de una reunión entre Jean-Hubert Martin, Jan Debbau, Mark Francis y Jean-Luis Maubant ese 1984.

²⁷⁵ Cuando Drew era directora del Arts Council, se organizó la exposición *Matta: Coïgitum* en la Hayward Gallery en 1977.

²⁷⁶ Paralelamente a la exposición de Ades se pudo ver también *100 Years of Russian Art: 1889-1989. From Private Collections in the USSR*, presentada en la Barbican Art Gallery, el Museum of Modern Art de Oxford y el Southampton City Art Gallery, entre otras muestras de corte regional o nacional.

²⁷⁷ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., ix.

Como la curadora comenta en sus discusiones con el por entonces investigador doctoral Cuauhtémoc Medina,²⁷⁸ en aquel momento a nadie le interesaba el arte latinoamericano, y México destacaba con autonomía y preeminencia expositiva respecto al resto. Puede matizarse este dato recuperando una serie de operaciones expositivas de corte nacional y presentación internacional, principalmente de Chile en torno a la dictadura y el Perú en relación al periodo colonial. Lo cierto es que *Art in Latin America* introdujo en el panorama europeo una narración del arte en términos regionales que en los Estados Unidos y en América Latina ya se estaba dando desde los sesenta.

El proceso de investigación curatorial se inició en 1986. Ades propuso realizar un proyecto que partiese de las independencias latinoamericanas, queriendo titular la exposición *Art since Independence*. Se le indicó, sin embargo, que muy poca gente en Inglaterra comprendería lo que significaban las independencias, por lo que se decidió utilizar un título más general y con una pretendida perspectiva educativa. Así lo cuenta en uno de los documentos preparativos de la exposición:

*The aim of this exhibition is to present the art of Latin America in an accessible and visually exciting manner. By choosing to begin with independence, which the countries of South and Central America won from the colonial powers, Spain and Portugal, by c. 1820, it will be possible both to explore aspects of 19th Century art of great intrinsic interest, which are virtually unknown here, and also to provide a context for the contemporary art of the continent.*²⁷⁹

Según plantea Ades en la introducción del catálogo, «la exposición a que acompaña este libro fue concebida con el fin de presentar al público europeo el relativamente desconocido arte latinoamericano de la era moderna».²⁸⁰ Esto se haría desde la búsqueda de un «arte genuinamente latinoamericano».²⁸¹ La directora de la galería londinense centró su discurso en la posición europea de la exposición, al plantear que «the Latin American exhibition is devised from an European perspective and this may make it more suitable for European publics».²⁸² Ello se contradice con el hecho de que intentasen infructuosamente en más de una oportunidad llevar la exposición a Nueva York, tanto al MoMA como al Metropolitan Museum. Este último no quiso la muestra por estar preparando la gran exposición de 1990 *México, esplendor de treinta siglos*,²⁸³ y por el hecho de que el Metropolitan se entiende a sí mismo como «an institution that has traditionally placed little emphasis on either Caribbean or Latin American art of any period».²⁸⁴

Art in Latin America se planteó como una «exposición diseñada pensando en el primer encuentro de dos mundos»,²⁸⁵ definiendo la independencia como un «fenómeno a un tiempo autóctono y occidental».²⁸⁶ Estas aseveraciones presentan varios asuntos de interés. En primer lugar, la preponderancia de la exposición sobre el libro, aun cuando este es de grandes dimensiones, está abundantemente ilustrado y tiene una clara vocación educativa enunciada desde una estructura de manual universitario. En segundo lugar, la delimitación de los movimientos independentistas a partir de 1820 resulta problemática, puesto que esta fecha borra unos procesos que partieron con mucha antelación y los diluye dentro de la

²⁷⁸ En 2012, Medina invitó a Ades a colaborar como cocuradora en la Manifesta IX.

²⁷⁹ Dawn Ades, «Preliminary Outlines. An Exhibition of Latin American Art», Hayward Gallery Archive, 2.

²⁸⁰ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 1.

²⁸¹ Eduardo de Benito, «Gran fiesta latinoamericana», *Lápiz* 60, VI (1989): 42.

²⁸² Joanna Drew, «Letter to Mrs. Hetzel», Hayward Gallery Archive, 1.

²⁸³ Enmarcado dentro de las *identity politics* del momento, en 1988 el Metropolitan Museum presentó una exposición de arte colonial puertorriqueño centrada en la figura de José Campeche. Véase René Tayler, *José Campeche and His Time* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1988). La exposición luego viajó al Museo de Arte de Ponce y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. De forma paralela, el Smithsonian Institution organizó la exposición *Caribbean Festival Arts: Each and Every Bit of Difference*, que itineró por los Estados Unidos.

²⁸⁴ Edward Sullivan, «Displaying the Caribbean: Thirty Years of Exhibitions and Collecting in the United States», en *Caribbean: Art at the Crossroads of the World* (Nueva York: El Museo del Barrio y Yale University Press, 2012), 346.

²⁸⁵ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 1.

²⁸⁶ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 41.

Independencia mexicana, que se produce en 1821. La historia es más compleja cuando se ponen sobre el tablero las rebeliones de fines del XVIII de Túpac Amaru y Túpac Katari en el Virreinato del Perú o la Revolución (1791-1804), Independencia (1804) y Constitución haitiana (1808), por no mencionar las campañas de Murillo en Bolivia en 1809, las bolivarianas y de San Martín en torno a 1810 y la consiguiente conformación de juntas de gobierno que se movían entre la revolución y el continuismo en la construcción de los Estados-nación. Lo moderno se define desde ese momento de la historia política de ambos continentes, sin considerar dentro de esta noción una serie de prácticas, principalmente pictóricas, que en torno a lo «mestizo» bien podrían ser definidas en estos términos.²⁸⁷ Finalmente, la delimitación de la independencia como algo que se mueve entre lo occidental y lo autóctono está anclado en una noción estática y esencialista de lo originario. Como comenta Nelly Richard en relación a las exposiciones de arte latinoamericano, «el estereotipo de la pureza recalca la dimensión más arcaizante de una búsqueda de la “identidad latinoamericana” (fuentes, raíces) concebida como depósito esencialista de valores permanentes y definitivos que garantizan la continuidad de lo “propio”»,²⁸⁸ y que definen esa continuidad contra las amenazas de intervención de lo impropio como foráneo, occidental y moderno.

El viaje que realiza Ades a Buenos Aires en octubre de 1986 resulta fundamental para el desarrollo curatorial.²⁸⁹ Allí descubre el Arte Madí, probablemente gracias a la exposición sobre el mismo que Jorge Glusberg organizó a propósito del congreso del ICOM (Consejo Internacional de Museos), en donde Ades entró en contacto con los directores de gran parte de los museos que luego prestarían sus obras. Allí también conoció al director del Moderna Museet y Nationalmuseum de Estocolmo, Olle Granath, donde luego se presentaría la exposición.²⁹⁰ En este encuentro dialogó también con Wim Beeren, del Stedelijk Museum, quien preparaba la muestra *UABC*, la que entendía en los siguientes términos: «Una exposición con un buen nivel puede tener mejores consecuencias para la notoriedad del arte latinoamericano que una exposición que muestre poco de muchos, o mucho de lo que ya se conoce en Europa».²⁹¹ En este viaje que realizó junto a Johanna Drew, Ades visitó México, Brasil, Argentina, Colombia, Perú y Ecuador. De manera metafórica, la curadora evitaba encontrarse en su viaje con Jean Hubert Martin, director del Centre Georges Pompidou, que andaba buscando artistas-magos mientras preparaba su exposición *Magiciens de la Terre*.²⁹² Solo coincidieron en el interés por Mestre Didi, un sacerdote afrobrasileño que produce objetos religiosos desde su infancia.

Ades se encontraba en aquel momento inmersa en los debates de la historiografía del arte inglesa, que pretendía romper con el canon de la historia del arte como historia de los

²⁸⁷ Véase Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2000), y la postura de Silvia Rivera Cusicanqui con el concepto de *ch'xi*, en Silvia Rivera Cusicanqui y otros, *Principio Potosí Reverso* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010).

²⁸⁸ Nelly Richard, «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación», en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, tomo III (México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 1.014.

²⁸⁹ Según narra Aracy Amaral, entonces directora del MAC-USP, en esa reunión Ades conoció el proyecto de Catlin de los sesenta y al curador. En primera persona lo narra Amaral: «El primer contacto que tuvimos con Dawn Ades fue en Buenos Aires, a fines de 1986, cuando ella ya tenía en manos un primer anteproyecto para su exposición, y que titulaba “Art of Latin America since Independence”, desconociendo, por tanto, la antológica muestra que con el mismo nombre fue realizada en 1966 por Stanton Catlin (Yale University y University of Texas, en Austin). En aquella ocasión, Dawn Ades conoció a Catlin y le confió uno de los textos del catálogo de su exposición sobre los artistas viajeros del siglo XIX». Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 70.

²⁹⁰ En esta reunión participó también el curador Wim Beeren, quien preparaba la exposición *UABC* (*Uruguay, Argentina, Brasil y Chile*), que se presentaría en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1989.

²⁹¹ Wim Beeren, «Introducción de *UABC*», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit. 129.

²⁹² Ades comentó en relación a esta exposición: «*I thought Magiciens de la Terre romanticize the other in a way I wouldn't wanted to do [...] really I am an art historian, I like to try to understand and I wouldn't want to falsify connections, that are, and I think some time is done between artists in Latin America and Europe*». Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

estilos y los dogmatismos de una historia social del arte, en la senda de Arnold Hauser, para pasar a una historia material del arte que proponía operar desde un hipotético grado cero de la investigación y la interpretación asimilable al método científico-objetivo empirista.²⁹³ Por otro lado, y como indica De Benito, de forma entre inocente y paródica,

En un espacio muy corto de tiempo, las sociedades superindustrializadas de Occidente han tomado conciencia del peligro que acecha a la vuelta de la esquina, y ese peligro les ha hecho sentirse más solidarias con esos otros mundos que, desde tiempo inmemorial, padecen todo tipo de calamidades políticas y sociales. Las desigualdades económicas infranqueables y la injusticia social como sistema ya no son atributo exclusivo del mundo excolonial y eximperial.²⁹⁴

A la hora de seleccionar las obras, la autora se propuso intentar no imponer su mirada sobre ellas pero sin dejar de «aportar una visión crítica a la evolución del arte en Iberoamérica».²⁹⁵ Esta perspectiva la ayudó a intentar huir de estereotipos y distanciarse de las lecturas que establecen un criterio conceptual específico y explícito para hablar de un pretendidamente verdadero arte latinoamericano. En su lugar, se planteó el proyecto como un museo temporal que en cierta medida ilustrara lo que venía enseñando en sus clases:

No pretender ser un resumen ni tampoco abarcar la totalidad del arte del periodo. La idea ha sido, en cierto sentido, crear un museo temporal de arte latinoamericano, que ofrece una visión necesariamente selectiva y parcial. Aun así, una amplia perspectiva histórica y geográfica ha posibilitado una amplia exploración de las técnicas y preocupaciones más compartidas y recurrentes.²⁹⁶

Para la curadora, el modelo opuesto al suyo era la exposición curada por Holliday T. Day y Hollister Sturges —aunque la temática de la exposición fuese propuesta en realidad por el crítico argentino Damián Bayón— *Art of the Fantastic. Latin America, 1920-1987*.²⁹⁷ La exposición, cuyo texto introductorio fue escrito por Edward Lucie-Smith, fue realizada en el Indianapolis Museum of Art a propósito de los juegos panamericanos organizados en esa ciudad, itinerando al Queens Museum de Nueva York y al Center for the Fine Arts de Miami entre 1987-1988. Ades vio la exposición en Miami y no compartió la idea de lo fantástico como carácter esencial de lo latinoamericano. El problema de lo fantástico fue identificado por Mosquera en evidente alusión a esta exposición como

El interés postmoderno en el Otro [...] [que] ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí

²⁹³ Dicho impulso cientificista no fue el único modo de romper las inercias de la historia del arte tradicional. El giro lingüístico, el psicoanálisis, el feminismo, el neomarxismo y la teoría postcolonial formaron un frente común en la llamada *New Art History* que tomó fuerza en las universidades británicas durante la década de los ochenta. La propia Dawn Ades participaría en el primer volumen que abogaba por una revisión general de la disciplina. Véase Dawn Ades, «Reviewing Art History», en *The New Art History*, eds. Frances Borzello y Alan Leonard Rees (Londres: Camden Press, 1986).

²⁹⁴ Eduardo de Benito, «Gran fiesta latinoamericana», op. cit., 40-41.

²⁹⁵ Miguel Lorenci, «La Reina y el Ministro de Cultura inauguran la muestra “Arte en Iberoamérica, 1820-1980”», *C. Español*, 15 de diciembre de 1989, Hayward Gallery Archive.

²⁹⁶ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 1.

²⁹⁷ La exposición se dividió en tres capítulos. El primero fue dedicado al modernismo con trabajos de Reverón, Xul Solar, Tarsila do Amaral, Torres-García, Kahlo, Tamayo, Lam y Matta. El segundo se centró en la supuesta generación en conflicto formada por Aizenberg, Tsuchiya, Armando Morales, Alberto Gironella, Francisco Toledo, Botero, Jacobo Borges, Antonio Henrique Amaral, Beatriz González, José Gamarra y Jorge de la Vega. Finalmente se presentaron los contemporáneos entendidos en confrontación con la cultura de masas. Aquí se incluyeron trabajos de Siron Franco, Armando Rearte, Guillermo Kuitca, Rocío Maldonado, Germán Venegas, Alejandro Colunga, Arnaldo Roche Rabell, Luis Cruz Azaceta, Alex Vallauri, Waldemar Zaidler y José Bedia. Dos reacciones contemporáneas a esta exposición se pueden encontrar en Edward J. Sullivan, «Art of the Fantastic», *Art Journal* 4, 47, invierno (1988): 376-379 y Teresa del Conde, «Arte de lo fantástico: una exposición interesante, pero discutible», *Viva el Arte* 3, México D. F., marzo (1987). Para una lectura crítica posterior véase Mari Carmen Ramírez, «Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art», en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Londres: Iniva y MIT Press, 1995), 229-246.

para el consumo de los centros. [...] A los artistas del Tercer Mundo se les exige constantemente presentar su cédula de identidad, ser *fantastic*.²⁹⁸

La proximidad del proyecto de Ades con el iniciático de Catlin y Grider resultaba evidente, aunque fuese inconscientemente: «*The funny thing is that when I was doing it, I actually forgot Statton's exhibition [...] its obviously remain in an unconscious*». ²⁹⁹ Según la autora, la exposición de Catlin y Grider tenía una perspectiva americana, mientras que la suya iba a tener inevitablemente una mirada desde Europa, y en particular, desde Inglaterra. Ades señala la larga relación que el Reino Unido ha tenido con América Latina de forma independiente a los Estados Unidos, por ejemplo, en el vínculo profundo que Simón Bolívar mantuvo con los ingleses, estando estos involucrados en los movimientos independentistas latinoamericanos, «*part of it anti Spain*». ³⁰⁰ Ello, por no hablar de su injerencia militar y empresarial. María Corral, que en aquel momento dirigía la Fundación “la Caixa”, comentó a García Brage el carácter antiespañol que ella veía en esta exposición. ³⁰¹

La muestra se estructuró de la misma manera que lo hiciese el catálogo que la acompañó, estableciendo una estructura cronológica en catorce partes en que se refiere cada una a un asunto específico que coincidía con cada sala, como si fuesen exposiciones independientes aunque interconectadas. En un comienzo, tras el capítulo dedicado a los artistas viajeros, se incluiría una sección dedicada a «*native American art*», siendo el único capítulo eliminado del proyecto original. En su lugar se presentaron objetos indígenas y populares en otras secciones de la exposición. En este sentido, la muestra se articuló a partir de una cierta noción general de arte mestizo, que la autora no entiende como un estilo, sino como una estructura constante en Latinoamérica, ya que «el término “arte mestizo” es elástico». ³⁰² Este englobaría incluso la producción indígena como parte de los procesos políticos nacionales: «Aunque no es posible presentar aquí el arte de la “América india” posterior a la independencia [...] es imposible negar su presencia, o el papel crucial que ha desempeñado en la formación de la cultura mestiza». ³⁰³ No se incluyó esta significativa producción disidente dentro de la exposición de forma autónoma, sino dentro del relato general y evolutivo de una producción mestiza, categoría ampliamente discutida en el discurso identitario nacional de países como México y Brasil.

Todas las secciones fueron curadas y escritas por Ades, a excepción del capítulo y sala *Un salto radical*, curada por Guy Brett, y del texto escrito por el mencionado Catlin. Resulta relevante considerar que en sus viajes por América Latina Ades entró en contacto con los intelectuales y críticos que inventaron la concepción moderna —e incluso hoy canónica en la región— del arte latinoamericano del siglo XX, pero no se planteó la posibilidad de la construcción de un discurso polifónico con esas voces locales.

El Estado español ingresa al proyecto expositivo inglés en febrero de 1988, tras una reunión entre Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones, y la directora de la Hayward Gallery. Hay que recordar que Giménez dirigía el Centro desde su fundación en 1983, cuando se cerró la Subdirección General de Exposiciones. Tras curar en el Palacio de Velázquez la exposición *Nuevas tendencias en Nueva York* se pondría en evidencia el foco anglosajón hacia el que, según ella, había que actualizar España, y en particular Madrid, dentro de la escena del arte internacional.

Se estableció un presupuesto de gastos compartidos entre las tres sedes de 380.250 libras esterlinas, de las cuales 130.330 correspondían al Estado español, es decir, 25.931.863

²⁹⁸ Gerardo Mosquera, «El Síndrome de Marco Polo», *Lápiz* 86, XII, abril-mayo (1992): 24.

²⁹⁹ Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Entrevista a Rosa García Brage, Madrid, 13 de septiembre del 2012.

³⁰² Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 4.

³⁰³ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 2.

pesetas. El Estado español pagó además al South Bank Center 20.189.925 pesetas por el alquiler de la exposición, presentando un coste total de 96.100.000 pesetas. La exposición contó con el patrocinio de la empresa Amper y fue financiada por la Sociedad Estatal del Quinto Centenario³⁰⁴ y el Ministerio de Cultura. Es interesante destacar que en el *Informe sobre la exposición «Arte Iberoamericano»*, para justificar la contratación del diseñador se indicara:

La exposición que nos ocupa recoge una visión personal e intencionada de la Historia del arte en Iberoamérica. El punto de vista elegido no es el habitual a lo que el público está acostumbrado. Por otra parte, la selección de los cuadros no está tampoco de acuerdo con lo que se ha exhibido en otras exposiciones parciales que, sobre este tema, se han hecho. Ante ello se hace necesario que el montaje responda a las siguientes características:

—Respeto fiel a la idea que ha regido la concepción de la exposición. División en los mismos capítulos y distribución de las obras, según esquema.

—Creación de cada espacio principal y de los subconjuntos con independencia relativa, pero bastante marcada. Habrá grandes perspectivas, pero las salas permitirán concentrarse en el tema sin interferencias.³⁰⁵

Además se proponía añadir dos piezas audiovisuales para Madrid que explicasen, respectivamente, el siglo XIX y el siglo XX en América Latina; esto tomando en consideración que el criterio de la muestra fue entendido como «imaginativo y ciertamente inédito [...]». Esta exposición posee un gran valor documental sobre el propio arte iberoamericano, en primer lugar, y sobre los avatares y evolución histórica de las repúblicas iberoamericanas, en segundo [...] implica una muestra de arte inédita en España».³⁰⁶

En 1986 se había inaugurado el Centro de Arte Reina Sofía bajo la dirección de Carmen Giménez,³⁰⁷ y en 1988 se había convertido en museo, dirigido por Tomàs Llorens. A fines de ese año se realizaron las reformas del edificio, especialmente sus ascensores exteriores, que dieron paso a su apertura en 1991. La primera exposición de su colección no se inauguró, sin embargo, hasta 1992. En ese contexto institucional, la exposición se llevaría a cabo en el Palacio de Velázquez, que gestionaba el Centro Nacional de Exposiciones. En ese espacio, los españoles «gave all the changes to emphasize the relationship with Spain».³⁰⁸ En Madrid, además, no se prestaron los libros y las piezas populares e indígenas de la British Library y el British Museum, en aquel entonces albergadas en el Museum of Mankind.³⁰⁹ Estas piezas fueron reemplazadas por otras diez obras del Museo de América y otros materiales bibliográficos de la Biblioteca Nacional, como el *Atlas* de Claudio Gay o el *Voyage* de Humboldt. Estas piezas tuvieron un rol menos protagonista que en Londres, principalmente por el énfasis hispánico dado. Además, ocurrieron otras cancelaciones mexicanas desde la colección Gelman y el Museo de Arte Carrillo Gil, donde Cuauhtémoc

³⁰⁴ La Sociedad Estatal Quinto Centenario, la Comisión Nacional Quinto Centenario y la Sociedad Estatal para la Exposición Universal fueron las encargadas de la organización de los eventos oficiales de este contexto. Las dos primeras formaban además la Organización Quinto Centenario.

³⁰⁵ Rosa García Brage, «Informe sobre la exposición “Arte Iberoamericano”», AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.

³⁰⁶ Sin autor, «Dossier de *Arte en Iberoamérica*», AGA-SOL-97969. (03)000 51/17446, 2-3.

³⁰⁷ Para la inauguración del Centro de Arte, Giménez organizó la exposición *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, donde las obras de Tàpies, Chillida y Saura se contrapusieron a las de Cy Twombly, Richard Serra y Georg Baselitz. Se trataba de un claro ejemplo de transferencia internacionalista y de integración autocolonialista.

³⁰⁸ Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

³⁰⁹ El Museum of Mankind de Londres, al igual que Patricia Phelps de Cisneros, participaron además como *advisors* de la muestra. El museo albergó entre 1970 y 2004 las colecciones de África, América y Australia cuando la sede central del British Museum decía no tener espacio suficiente para dichas colecciones. Considerando el *boom* del arte latinoamericano en el mercado de los Estados Unidos, Christie's participó también como *sponsor* de la exposición. Un año antes de la muestra, la casa había realizado una gran subasta de obras latinoamericanas en su sede neoyorkina que le reportaron 4,4 millones de dólares. Hay que recordar que las subastas de arte latinoamericano comenzaron en 1980 y 1981 en Sotheby's y Christie's respectivamente, y que el mercado general del arte vivió una revitalización especulativa fundamental en el periodo 1987-1989.

Medina era curador, ya que dichas piezas se prestarían para la exposición mexicana del Metropolitan Museum de Nueva York.

La agria recepción crítica que tuvo la exposición en el Estado español puede ser entendida como síntoma de la frustración generalizada por la incapacidad de articular un proyecto propio que diese cuenta de ese maneo vínculo histórico con las excolonias americanas: «*An understandable resistance of somebody curating that is non-Spanish on Latin American art*».³¹⁰ Este problema fue así planteado en la prensa del momento, tal como lo narra el popular periódico *Época*:

Se trata de la primera entrega de las varias que el V Centenario tiene previstas para intentar acercar el arte de toda Sudamérica a los ojos y las mentes. [...] Este proyecto se ve truncado por la falta de referencias actuales y por pecar de excesivamente historicista. Era difícil que una profesora de Essex, Inglaterra, por mucha buena intención que pusiera en ello, pudiera captar y recoger el espíritu de una raza, de unos pueblos tan diversos y tan alejados de cualquier punto de referencia europeísta y especialmente inglesa. En cualquier caso, lo que pueda valer para Estocolmo y Londres no tiene por qué ser igualmente válido para España. Los españoles somos algo más que hermanos de lengua de toda Iberoamérica. [...] No se sabe nada del arte actual en ningún país de Iberoamérica después de ver esta exposición. [...] Nadie, ni los más expertos críticos nacionales, podría recitar de seguido más de cinco nombres de artistas sudamericanos actuales, vivos y contemporáneos totalmente. No se conocen, pero los hay. Son los que estaban presentes en una exposición sobre arte latinoamericano en Ámsterdam³¹¹ [...]. También se olvida el arte chicano que estos días se puede ver en Barcelona. Hay más ausencias que presencias y se vuelve a caer en la historia del arte. [...] [Queda] la idea de que todavía —y nos tememos que por mucho tiempo— queda pendiente la exposición que España le debe al arte iberoamericano actual.³¹²

Tanto esta exposición como las que luego se presentaron de forma oficial en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 [*Artistas latinoamericanos del siglo XX* o *Mirando a América Latina y el Caribe*] fueron curadas y producidas por intelectuales e instituciones anglosajonas. Esto generó un malestar local a la vez que dio cuenta de una falta de deseo de pensar este vínculo histórico. Con ello se ratificaba la concepción extendida de que España no elabora lecturas de pasado ni destino, como planteó en su momento Hegel: «En España se está ya en África. [España] es un país que se ha limitado a compartir el destino de los grandes, destino que se decide en otras partes; no está llamada a adquirir figura propia».³¹³

A continuación se comenta críticamente la disposición en sala de estos capítulos, partiendo de las imágenes del montaje de la exposición londinense como propuesta original, y algunas de Madrid que se encontraron posteriormente. Las imágenes madrileñas que se incluyen en este análisis las conservó exclusivamente el diseñador de la exposición, Pedro García-Ramos. Es importante mencionar que la exposición fue bastante diferente en cada sede, contando la curadora con poca injerencia respecto a ciertos asuntos locales que, según su relato, resolvió un curador interno. En Estocolmo la exposición se dividió en dos museos, estableciendo un corte entre los siglos XIX y XX. En Madrid, María Rosa García Brage,³¹⁴ quien asumió en el proceso de la exposición la dirección del Centro Nacional de Exposiciones, cumpliría ese rol de curadora interna haciéndose cargo del cambio nominal de la exposición que luego se comenta. Hay que mencionar que, según indica el contrato de colaboración entre los tres países, Ades era la responsable de seleccionar los objetos que cambiaban para cada sede y, en caso de discrepancia, «la decisión final le corresponderá a

³¹⁰ Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

³¹¹ Evidentemente se refieren a la exposición *UABC*, presentada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam ese mismo año (véase el capítulo 3).

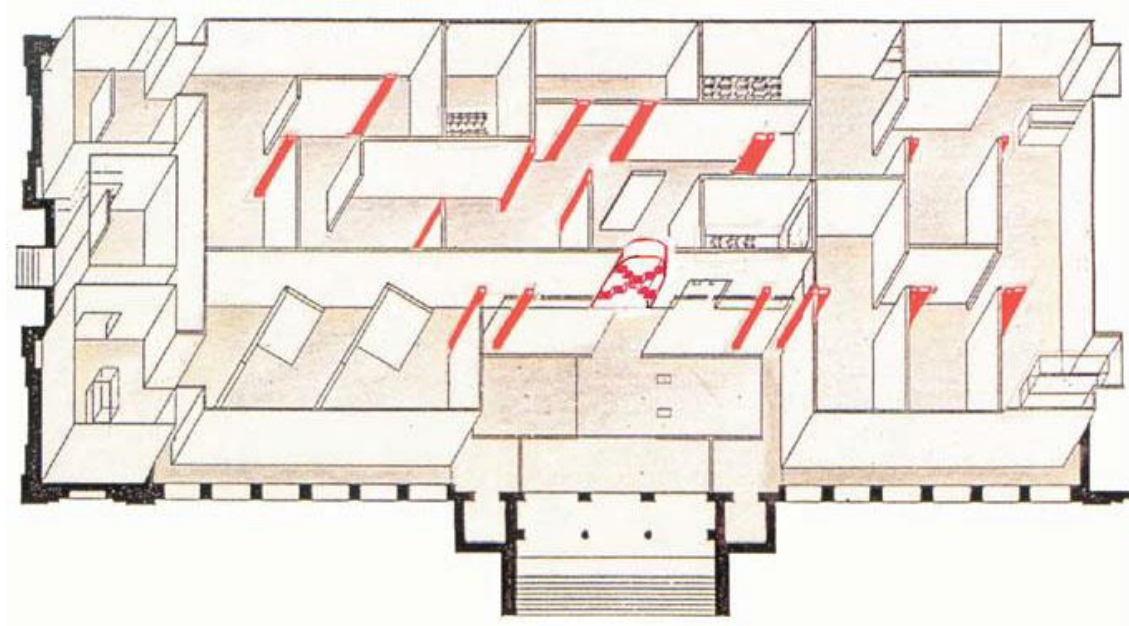
³¹² Sin autor, «De Iberoamérica. Lo que pudo haber sido y no fue», *Época*, 4 de enero de 1990.

³¹³ Georg W. F. Hegel, *The Encyclopedia of Philosophical Sciences* (Nueva York: Continuum, 1990 [1817]), 183.

³¹⁴ Rosa García Brage estudió historia del arte e historia. Ingresó al Servicio de Exposiciones en 1974. Pasó luego a formar parte del equipo de coordinadores del Centro Nacional de Exposiciones dirigido por Carmen Giménez. A fines de 1989 asumió la dirección de dicho Centro hasta 1993, cuando asumió el cargo de jefa de gestión de exposiciones del Museo Reina Sofía, hasta el 2001. Desde aquel momento trabaja en Cooperación Cultural Exterior del Ministerio de Cultura.

esta persona».³¹⁵ La exposición contó con una importante publicidad en prensa española, mediante una campaña que presentaba una obra cubista de Diego Rivera y otra de Frida Kahlo que se correspondía con la imagen de la portada del catálogo español.

Drawing the line *de los recorridos expositivos*



Axonometría del montaje de la exposición en el Palacio de Velázquez. © Archivo Pedro García-Ramos.

Arte en Iberoamérica contó con cuatrocientas veintiuna piezas y ciento setenta artistas. El diseño del montaje en Madrid estuvo a cargo de Macua y García Ramos, equipo de diseño S. A. y la instalación a cargo de Macarrón S. A. Formados en el antiguo Instituto de Cultura Hispánica, los diseñadores fueron los responsables, con anterioridad, de otros montajes de temática latinoamericana, como la exposición *Arte colombiano* realizada en el mismo palacio y las Atarazanas Reales de Barcelona, *José Clementino Mutis* en el Instituto de Cultura Hispánica, ambas en 1976, o *Arte actual de Iberoamérica*, realizada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1977.³¹⁶ Por un coste de 2.800.000 pesetas realizaron el proyecto y visitaron el montaje sueco de la exposición para preparar la madrileña, viajando junto a Rosa García Brage a fines de octubre de 1989. La exposición en Londres solo había sido visitada por Carmen Giménez, quien deja su cargo en 1989, cuando no se accede a su intención de ser directora de exposiciones del Reina Sofía.³¹⁷ Tras su marcha Giménez iba a asumir el cargo de curadora de arte del siglo XX en el Guggenheim Museum de Nueva York, en una extraña situación en la que «entre críticas y maledicencias pocos han sido los

³¹⁵ Sin autor, «Convenio de colaboración, punto 7», AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.

³¹⁶ Antonio Macua comenzó su carrera como diseñador de exposiciones de la mano del curador Luis González-Robles en la exposición *Arte en América y España* (véase cap. 2.2).

³¹⁷ Así lo indicó Giménez: «Siempre he pensando que Tomàs Llorens tiene mucho trabajo, y quiero dejar claro que yo nunca he querido ser directora del Reina Sofía y eso lo sabe Tomàs y lo saben todos, pero lo que sí quería era ser la directora del programa de exposiciones. [...] Ya al final dije que si el Reina Sofía lo llevaba entero Tomàs, me dejaran a mí los Palacios». En Rosa Olivares, «Carmen Giménez deja su cargo», *Lápiz* 60, VI (1989): 84-85.

que se han ocupado realmente de desvelar la maraña de intereses que todos suponen detrás de sus actividades».³¹⁸

Tras el viaje a Estocolmo, y con poco más de un mes para organizar la exposición, la nueva dirección solicitó a Ades una visita a Madrid para definir detalles, ya que tras el viaje el equipo español quedó sorprendido por la simplicidad y poca sofisticación del diseño curatorial. Como comenta García Brage, «no es la exposición de Iberoamérica que yo hubiera hecho [...] aquí lo que se intentó fue salvarla, dignificarla»,³¹⁹ eliminando la estructura cromática que proponía el proyecto y que se comenta a continuación. Como se ha indicado, en todos los montajes las salas presentaban una delimitación e identidad claras, avanzando en orden cronológico. En la segunda planta de la galería londinense, sin embargo, las salas 9, 10, 11 y 12 interactuaban de forma no-lineal. La mayoría de ellas aparecían sumamente abigarradas, utilizando esquinas para la presentación de esculturas y colocando excesiva proximidad entre obras de orígenes y connotaciones distintas como, por ejemplo, entre Tarsila do Amaral y Torres-García. En la exposición de Madrid este defecto era menos evidente.

La primera sala de la exposición era un apartado general relativo a lo acontecido previo a las independencias en la región, pre y post Colón. Se intentaba dar un panorama de cómo funciona la visualidad en contextos de conquista y colonización complejos. En Londres, el montaje circular contraponía la mirada europea, ilustrada con una gigantografía de un plano de América de Willem Blaeu (1644) con tres pinturas coloniales: una virgen de la escuela cusqueña y un arcángel arcabucero, una de las pocas representaciones americanas que no han encontrado su correlato europeo en el sistema de traspaso de imágenes a través del grabado.³²⁰ La tercera pintura era la única proveniente de colecciones españolas, *Escena de mestizaje con virgen de Guadalupe* de Luis de Mena, que custodia el Museo de América, otro icono de la especificidad de la pintura colonial. Se presentaban también códigos y cerámicas aztecas y mayas, además de una preincaica, y en el caso madrileño, un video donde la curadora contaba el sentido de la exposición, dentro de los cuatro videos que se hicieron para su adaptación española.

En esta sala se hizo explícita la vocación de la curaduría por establecer el panorama latinoamericano como unidad marcada por permanentes intercambios, en oposición a las narraciones nacionales que normalmente establecen los museos latinoamericanos como su ámbito de actuación. Planteaba una introducción a partir de lo mestizo y popular que, de haberse tomado como eje contaminador de la muestra, hubiera tenido un potencial y marcado una distancia respecto a los modos en que se había enfrentado el tema con anterioridad en el ámbito anglosajón. No obstante, como se verá más adelante, en el desarrollo de la exposición el diagrama seguiría una lógica europeizante.

En el montaje londinense, el espacio de acceso a la exposición se conectaba de abajo hacia arriba con el dedicado al muralismo y la Revolución mexicana a través de una escultura azteca que hacía las veces de pasado y reactivación mexicanista en cuanto los muralistas redescubren el arte de sus ancestros. Esta fue tal vez una de las articulaciones mejor logradas por el diseño de la exposición en cuanto quiebre con los montajes de corte meramente cronológico que no consideran esa dimensión transhistórica. En el caso madrileño, la sala introductoria se conectó a través de una vitrina con objetos precolombinos que comunicaba con la sala dedicada al indigenismo, estableciendo un cruce directo con la obra *Vendedoras de flores con lilas* de Rivera de 1943.

³¹⁸ *Ibíd.*, 84.

³¹⁹ Entrevista a García Brage, Madrid, 13 de septiembre del 2012.

³²⁰ Una exposición que ha tocado directamente este asunto fue la curada en Lima por Cécile Michaud. Véase Cécile Michaud, *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (Lima: Galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009). Este proyecto se generó a partir de proyecto web PESSCA. Véase <http://colonialart.org/>, última visita, 7 de enero del 2015.



Arriba: montaje en Madrid. Imagen tomada desde el acceso a la exposición de la vitrina con objetos precolombinos. Al fondo, *Vendedoras de flores con lilas* (1943), de Diego Rivera. © Jesús González, archivo Pedro García-Ramos. Abajo: dos imágenes de la sala introductoria de la exposición en Londres. En la primera se ve el *Arcángel arcabucero* que custodia el New Orleans Museum of Art, junto a la cartografía americana y la estatua azteca. En la segunda es posible ver el cruce de las pinturas coloniales con la estatua azteca que hacía de tránsito a la sala del muralismo mexicano en la primera plata. © Hayward Gallery Archive y archivo personal de Dawn Ades, respectivamente.

Esta sección introductoria fue puesta en cuestión por el crítico de arte Pablo Jiménez, quien planteó que no era posible presentar una sala de esas características para resumir todo el pasado americano de las pre-independencias. Hacía notar lo absurdo que resultaría hablar de la misma manera de un periodo tan largo y complejo en Europa:

Englobar en un apartado de «antecedentes» todo el arte precolombino no solo parece un excesivo afán de simplificación, sino que además sostiene implícitamente un postulado realmente preocupante. No creo que a nadie se le pudiera ocurrir calificar de antecedente del románico o del gótico las pinturas de la cueva de Altamira o las culturas ibéricas o argárica, por poner un ejemplo.³²¹

La curadora evitaba responder a esta crítica justificándola como resultado del malestar español antes la imposibilidad de narrar esa historia del proceso imperial de Descubrimiento y Conquista que estaba siendo traducida en términos de «encuentro entre dos mundos».

A partir de allí la narración estableció un orden histórico moderno que se definió cromáticamente como un sentido de ir desde la oscuridad a la luz, lo que quedó evidenciado en los muros de las salas londinenses. Así, las salas dedicadas al pasado lejano se pintaron en tonos azules, rojos, grises y verdes para ir aclarándose en la medida que avanzaba el siglo XX. La división cromática estableció un dramatismo narrativo a la vez que identidades claramente identificables para cada capítulo con una didáctica de contar historias independientes. La única fractura con esta linealidad cromática moderna fue la sala surrealista, pintada en un azul oscuro para dar emoción a las obras. El montaje en Madrid, con mucho mayor espacio, eliminó este elemento y el palacio se pintó completamente de blanco. Para el paso de una sección a otra se colocaron zonas divisorias en negro y un tabique en rojo que marcaba el inicio de una sección, con su correspondiente texto explicativo.

La sala dedicada a las independencias y sus héroes replicaba el canon historiográfico europeo, al definir que las independencias fueron un proyecto exclusivamente criollo y blanco, sin la participación e injerencia de indígenas, mestizos o afrodescendientes.³²² Esta afirmación viene a ignorar una serie de procesos complejos y diferenciados que se iniciaron en el Virreinato del Perú con las mencionadas revueltas indígenas de Túpac Amaru y Túpac Katari, y que continuaron en intensos procesos de choque cultural que no pueden entenderse como meramente criollos. Solo así se comprende la relevancia de la figura del héroe mulato de la Independencia del Perú José Olaya, representado en la exposición en un cuadro paradigmático de José Gil de Castro, pintor mulato que también se formó en las filas independentistas de Chile y el Perú. La sala ofrecía un resumen esquemático de procesos complejos a partir de la sucesión de hitos singulares dentro de una estructura lineal de montaje.

A esta sala le seguía otra dedicada al nacimiento de las academias y la pintura de historia, pintada en Londres de rojo y azul. Allí se establecieron paralelismos entre los academicistas latinoamericanos y el pensamiento del primer presidente de la Royal Academy de Londres, sir Joshua Reynolds, en relación a la función de la academia de arte en la construcción de una nación grande, culta, educada y comercial. Esta era una conexión sin mucha relevancia para el desarrollo de una historia del arte latinoamericano, dado que no fue una transferencia directa de esas ideas, ya que estas vinieron de la Academia de San Fernando de Madrid, donde probablemente se debatían posiciones similares durante ese periodo. A continuación la narración curatorial planteaba a la pintura costumbrista como un fenómeno temporalmente posterior y conceptualmente separado de la académica, perpetuando una lectura imitativa de los procesos europeos y una segregación entre alta y baja cultura que no era directamente aplicable a la especificidad latinoamericana. Por ejemplo, la presentación del artista mestizo peruano Francisco Laso como aquel de un «blando estilo académico [que] tiende a idealizar y romantizar»,³²³ no da cuenta de la complejidad de un artista

³²¹ Pablo Jiménez, «Desencuentro con Iberoamérica», *ABC*, 14 de diciembre de 1989, 138.

³²² Véanse, por ejemplo, los trabajos de investigación histórica de Michel Bertrand y Richard Marin, como *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine, XIXème-XXème* (Toulouse: CNRS Éditions, 2001).

³²³ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 203.

situado en un espacio intersticial difícilmente identificable como académico o costumbrista según los estándares europeos.



Primera imagen: montaje en Madrid. Al fondo, *El mártir Olaya* de José Gil de Castro (1923). Junto a él se pueden ver dos vasijas con las figuras de Hidalgo y la Virgen de Guadalupe; en el muro perpendicular se encuentran el óleo *Policarpo Salvarrieta va a su ejecución*, de autor anónimo, y *Retrato de Policarpo Salvarrieta*, atribuido a Epifanio Gray Caicedo. Es posible ver también un trozo de *La ejecución de la heroína Rosa Zárate y de Nicolás de la Peña* (1812). © Jesús González, archivo Pedro García-Ramos. Segunda imagen: montaje en Londres. *Ocupación militar del río Negro en la expedición al mando del general Julio A. Roca* (1879), de Juan Manuel Blanes, junto a *El velorio* (1889) de José María Jara y otras obras en la sección *Academia y pintura de historia*. © Hayward Gallery Archive.

En esta sección se dispusieron imágenes que representaban el ámbito rural o, en su defecto, espacios domésticos con escenas populares donde quedaba reflejada la figura del otro en términos de etnicidad y proximidad a la naturaleza. Se evitaba en la selección cualquier atisbo de vida urbana o cualquier evidencia del proceso de europeización afrancesada que marcó el desarrollo intelectual, urbanístico y artístico en el siglo XIX en casi toda América Latina. La recuperación de una figura clave como el jesuita novohispano Pedro José Márquez resultó ser un acierto de la selección, puesto que es el primero allí en indicar que «la belleza era relativa». En el marco de un amplio y generalizado sentimiento europeizante en los siglos XVIII y XIX, Márquez planteó que los monumentos indígenas debían ser estudiados como los de Roma o Grecia.

Pintada de verde, la siguiente sala estaba dedicada a los artistas viajeros y los cruces entre representación artística y científica en el siglo XIX. El catálogo de la exposición contó aquí con dos textos, uno de la curadora y otro de Catlin. En estos análisis, el límite entre naturaleza y cultura se tornaba sinónimo de la separación entre lo latinoamericano y lo europeo, asociando la recuperación del pasado precolombino como parte de una consciencia natural. Para ambos autores, los artistas viajeros utilizaban «la observación directa, la experimentación y el análisis racional como fundamentos de la realidad».³²⁴ Se trataba de un proceso que se interpretaba como independiente de aquellos generados por los artistas locales, identificados de corte *naïve*. El método científico definía al extranjero como punto de origen de la modernidad latinoamericana, mientras el otro latinoamericano se identificaba con el color local, lo pintoresco y lo natural. La prensa inglesa del momento criticó esta sala en particular al plantear que la exposición incluía un poco de todo o de casi todo, y que no se detenía a considerar a los artistas en profundidad. En este sentido, se

³²⁴ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 42. El método inductivo es utilizado en este mismo contexto por Wim Beeren para la exposición *UABC*. Este enfoque aún sigue en uso, por ejemplo, en la exposición organizada por Alfons Hug para la conmemoración de los bicentenarios de las independencias latinoamericanas, *Menos tiempo que lugar*, presentada en Buenos Aires, Córdoba, Salta, Quito, Santiago, Curitiba, Porto Alegre, Río de Janeiro, Belo Horizonte, Medellín, La Paz, Santa Cruz de la Sierra, Lima y Guadalajara. Posteriormente la muestra fue presentada en el Pabellón Ítalo-Latinoamericano de la LIV Bienal de Venecia del 2011 bajo el título *Entre siempre y jamás*.

crítico por excesivo el espacio y dedicación dado a los artistas viajeros del siglo XIX, planteando que las escenas representadas eran más interesantes que las obras en sí mismas.

Con esta narración se ratificaba el retraso en el arte y la ciencia en América Latina en relación con las taxonomías humanas y naturales que llevaban a cabo los viajeros europeos. Según Ades, ello se debía a que en las culturas autóctonas el mundo visible se encontraba «al servicio de fines exclusivamente extraterrestres».³²⁵ Con ello se obviaba una densa red de prácticas dedicadas a la articulación entre arte y control del territorio, muy presente, por ejemplo, en la tradición de la pintura colonial no religiosa, o las representaciones del paisaje y la naturaleza en las artes populares y los decorados arquitectónicos. Esto por no mencionar la rica iconografía de la estructura social y urbana peruana que realizara Guamán Poma de Ayala en el siglo XVI, o las representaciones de paisajes del Mulato Gil, Pancho Fierro o Melchor María Mercado en el XIX. Muy por el contrario, la curaduría proponía una relación de dependencia con el arte europeo al plantear que «el “costumbrismo” que cultivaron muchos artistas latinoamericanos del momento deriva del gusto que había desarrollado desde hacía mucho tiempo el arte europeo por lo exótico».³²⁶ A este respecto, resulta interesante el análisis de Amaral:

En su enfoque histórico, Dawn Ades aborda la tierra, la religión y la magia del Nuevo Mundo, el hombre y su trabajo, la participación del artista en la problemática social del continente. Sin duda, una visión europea. Pero cuando argumentamos con la curadora sobre este aspecto, ella reconoce lo siguiente: «Cuando me imaginé la exposición, me di cuenta de que mi punto de vista tenía que ser subjetivo, como europea que soy. Sería falto decir que podría ser objetiva al ver este arte».³²⁷



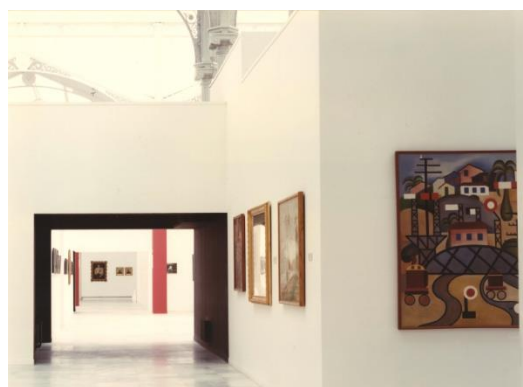
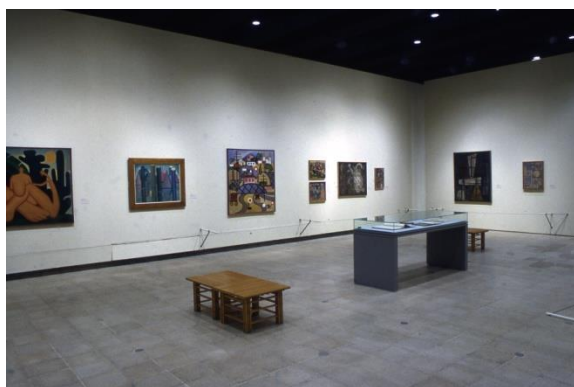
Montaje en Londres. En primer plano, *Cotopaxi* (1874) de Rafael Troya. Atrás, *Mujer de Puebla con rosas*, de autor anónimo, y otras pinturas y objetos populares de la sección dedicada a *Naturaleza, la ciencia y lo pintoresco*. © Hayward Gallery Archive.

³²⁵ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 43-45.

³²⁶ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 63. Llama la atención que la autora identifique los trajes campesinos de los libros de Claudio Gay como gauchos, y como posible inspiración de los gauchos pintados por Blanes, cuando las representaciones de Gay corresponden a campesinos chilenos.

³²⁷ Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto op. cit., 70-71.

Tras esta sala se encontraba «el abundantísimo espacio que se dedica al paisajista mexicano José María Velasco»,³²⁸ que comentaré más adelante. Luego se encontraba la dedicada a *Posada y la tradición de la gráfica popular*, seguida de *Modernismo y la búsqueda de raíces*, pintada al fin en blanco. Allí se establecía el origen de la transferencia renovadora de la vanguardia europea a la latinoamericana en 1920. Con este gesto se omitían las vanguardias que anteriormente se dieron en el subcontinente, como el impresionismo de Juan Francisco González en Chile, por mencionar el caso de un artista que nunca llegó a pisar Europa. Estas vanguardias, que comenzarían en 1920, nuevamente se sustentaban en el principio de la influencia, donde figuras tan peculiares como Pedro Figari o Xul Solar se presentaban como derivados de lo europeo, que lo adaptaban a temáticas particulares. No se detenía a pensar sus figuras, en particular la de Solar, como constructores de escena, protagonistas o sujetos influyentes en el ambiente europeo. Por el contrario, quienes aprendieron el estilo de vanguardia y lo adaptaron a sus temas mantuvieron en toda su carrera «su inicial compromiso con algún aspecto del modernismo europeo».³²⁹ Varios críticos del momento consideraron inaceptable la omisión de una figura tan relevante como Emilio Pettoruti, quien se integrara en las vanguardias europeas desde sus inicios.



Primera imagen: tres obras de Tarsila do Amaral, cuatro de Rafael Barradas y dos de Joaquín Torres-García en la sala *Modernismo y la búsqueda de raíces*. © Hayward Gallery Archive. Segunda imagen: en primer plano, *Estación central de Brasil* (1924), de Tarsila do Amaral, en la sección *Modernismo y la búsqueda de raíces*. Por el costado se ve el acceso a una de las salas audiovisuales y al fondo el cuadro anónimo *Mujer de Puebla con rosas* junto a dos pinturas de Juan Manuel Blanes, *Amanecer* y *Anochecer* en la sección dedicada a *Naturaleza, la ciencia y lo pintoresco*. © Jesús González, archivo Pedro García-Ramos.

Las dos salas a continuación estaban dedicadas al *Movimiento de muralistas mexicanos e Indigenismo y realismo social*. Los primeros eran definidos como «lo más creativo y lo más activo de la vanguardia revolucionaria de México» siendo ellos «quienes han tenido el mayor impacto como grupo artístico en América Latina».³³⁰ No se puede decir, sin embargo, que la creatividad sea el adjetivo más adecuado para definir una práctica heredera de la pintura mural renacentista italiana en la literalidad de la representación de lo social. Por otro lado, su definición como «lo más creativo» sitúa a este movimiento en la inercial definición del muralismo como el aporte por antonomasia de América Latina al arte del siglo XX. Podríamos calificar esta mirada europea políticamente comprometida como exotizante al asumir el aporte latinoamericano en términos de impacto social y político más que de su experimentalidad vanguardista, siguiendo los cánones de una estética representativo-militante.

³²⁸ Eduardo de Benito, «Gran fiesta latinoamericana», op. cit., 44.

³²⁹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 147.

³³⁰ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 4.

Las relaciones ambivalentes del muralismo con la izquierda y la Iglesia católica fueron definidas desde la distancia de quien mira desde «la seglar Europa», que no viviría la contradicción de un contexto donde la Iglesia sería «vista como un enemigo oficial, pero al mismo tiempo la gran masa del pueblo son devotos católicos».³³¹ Ades identificaba la religiosidad como una particularidad latina en la que además se permitiría vivir esta contradicción. Esta mirada desde «la seglar Europa» ignora el poder que la religión ha tenido y sigue teniendo en la configuración de las políticas europeas. Sin ir más lejos, Ades habla desde un país donde la jefa del Estado monárquico es también la gobernadora suprema de la Iglesia.



Al fondo, estudio preliminar del mural *Francisco I. Madero* de Juan O’Gorman. Frente a él, esculturas aztecas en la sala *El movimiento muralista mexicano*. © Hayward Gallery Archive.

El área dedicada al *Indigenismo y realismo social* (o *Indigenismo y protesta social*, como se denominó en Madrid) volvía a centrar sus obras en las regiones más tratadas en la exposición: México y Perú. Se realizaba una lectura de asimilación inducida del indio en la pintura, sin entrar en las complejidades y especificidades de ninguno de los artistas incluidos. Por otro lado, se establecía una lectura simplificada del indigenismo como movimiento social que dejaba de lado cualquier consideración o reflexión estética; un elemento fundamental, por ejemplo, en la obra de Cándido Portinari, solo nombrado al finalizar el capítulo del catálogo dedicado a esta sección.

³³¹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 105-107.



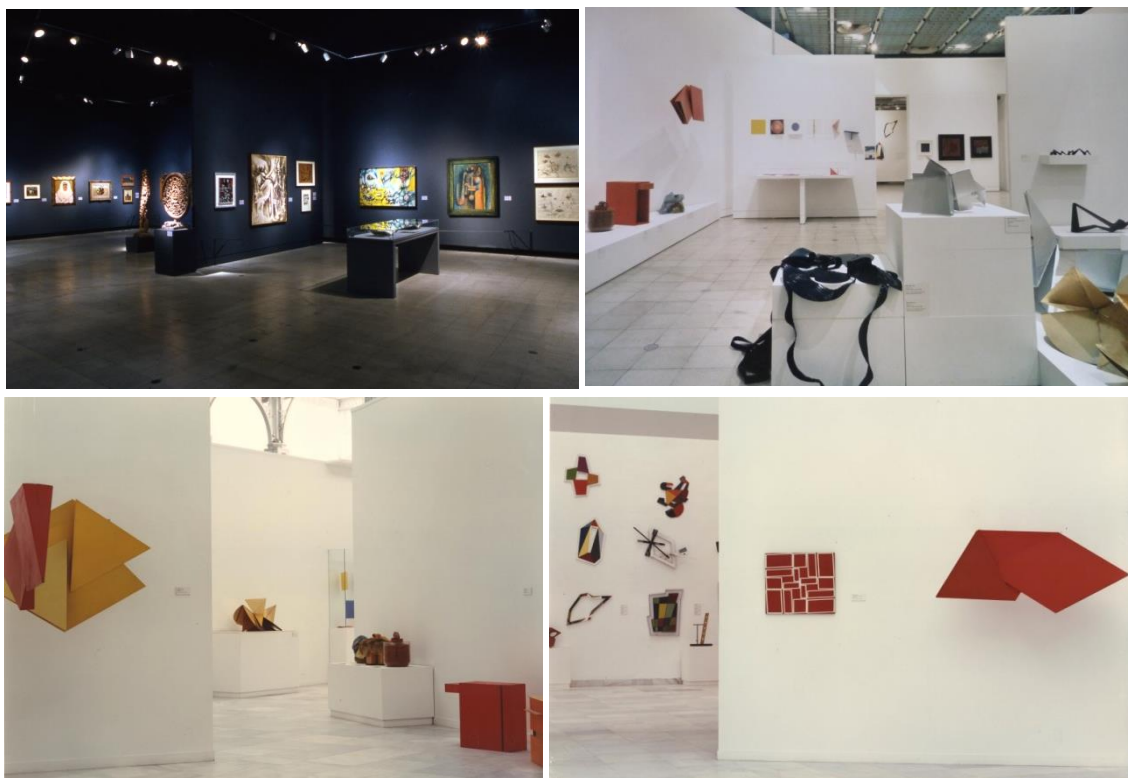
Primera imagen: a un lado, sección dedicada al *Taller de Gráfica Popular*, frente a ella, *Coffee* (1935), de Cándido Portinari, ambas pertenecientes a la sección *Indigenismo y realismo social*. © Hayward Gallery Archive. Segunda imagen: sección *Indigenismo y protesta social* en Madrid. Se puede ver la obra *Accidente en el trabajo* de Eugénio de Proença (1944) junto a una serie de objetos precolombinos. Al otro lado se encuentra el boceto de Diego Rivera *Día de los muertos en el país* (1925) junto a *Fábrica de azúcar* de José Antônio da Silva (1948). Al otro lado del cristal se encontraba el acceso al palacio. © Jesús González, archivo Pedro García-Ramos.

La sala surrealista, *Mundos privados y mitos públicos*, suponía un quiebre con la sucesión lineal de colores. La selección del azul marino se vinculaba con una tradición de exposiciones surrealistas en las que se utilizaban colores oscuros como metáfora del inconsciente. Al igual que en el caso del muralismo mexicano, la sala respondía ante todo a la atracción hacia la periferia cultural presente en la mirada occidental. La santería u otras prácticas afroamericanas que reivindicaron artistas como Wifredo Lam³³² ingresaron en esta sala a través de ciertos objetos proveniente de artistas contemporáneos considerados marginales como Mestre Didi o GTO (Geraldo Teles de Oliveira). Esta perspectiva planteaba que «la creencia en lo mágico seguía presente en todos los niveles de la sociedad»,³³³ cayendo en el mismo discurso exotista de la exposición criticada por la autora, *Art of the Fantastic*. Esta establecía una muy manida identificación de lo latinoamericano con lo real-maravilloso que se remontaba al propio André Breton durante sus viajes a México o Haití. La misma articulación entre lo fantástico y el surrealismo fue ensayada en los años cuarenta por Alfred Barr.

Como Ades posteriormente reconoció, en la muestra se había obviado la relación de los surrealistas con lo precolombino, que estos habían hecho evidente al integrar imágenes de Coatlicue y otros dioses en sus muestras, como fue el caso de la *Exposición Internacional de Surrealismo* organizada por el poeta peruano César Moro en la Galería de Arte Mexicano en 1940. Este tipo de interacciones, si tenían lugar, fue a partir de la inclusión de objetos bajo el laxo término de lo popular y prácticas contemporáneas que trabajan con símbolos o técnicas de raíz indígena. Las tensiones provocadas por la introducción de objetos que se salían del canon académico de las bellas artes revelaban la persistencia del inconsciente eurocéntrico de un discurso curatorial lineal que se resistía a ser contaminado por la naturaleza diferencial de tales artefactos que niegan esa estructura evolutiva.

³³² Sobre la obra de Lam la autora planteó: «Al igual que Picasso, Lam utilizó la visión primitiva como inspiración, pero al mismo tiempo, en la medida en que se trata de un artista sofisticado, permaneció al margen de ella». Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 233. El argumento de lo sofisticado como salvaguarda de una calidad que se alejaría de lo supuestamente primitivo no hace más que borrar la participación activa del artista en prácticas mágicas locales, diluyendo la división entre alta y baja cultura.

³³³ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 216.



Arriba, izquierda: sala *Mundos privados y mitos públicos*, © Hayward Gallery Archive. En el vértice del muro es posible ver la obra de GTO. Arriba, derecha: sala *Un salto radical*, © Archivo personal de Dawn Ades. Abajo, izquierda: *Un salto radical*, que en el montaje madrileño presentó más de una sala. Abajo, derecha: otras obras de *Un salto radical* y al fondo la sala *Arte Madí*, © Jesús González, archivo Pedro García-Ramos.

De manera intencionada, la sala surrealista —eje principal de la investigación de Ades— se yuxtaponía a la sala curada por Guy Brett. En blanco puro, la sala de Brett fue titulada *Un salto radical*. Esta presentaba prácticas neoconcretas, constructivistas, ópticas y cinéticas de los cincuenta y sesenta, principalmente de Brasil y Venezuela. Situada una sala frente a la otra, se ponía en evidencia el dualismo del paradigma interpretativo del arte de vanguardia latinoamericano: lo real-maravilloso y lo abstracto. A diferencia de las líneas dominantes de la exposición, la perspectiva no-imitativa que adoptaba Brett era capaz de reflejar la potencia dialógica de los artistas latinoamericanos respecto a Europa. Así lo plantea:

La relación entre los artistas latinoamericanos y los centros artísticos metropolitanos, especialmente París, no puede ser descrita como una imitación provinciana de la última moda, pues los artistas que más les interesaban no estaban de moda en la Europa de los cincuenta [...]. En otras palabras, estos jóvenes creadores tomaron de Europa aquello que se adaptaba a sus propias necesidades.³³⁴

Hubiera sido interesante extender este enfoque a la totalidad de las relaciones América-Europa que se trazan a lo largo del discurso curatorial de Ades, dando cabida a las proximidades y encuentros de los artistas y evitando lecturas de dependencia o posteridad.³³⁵ Esta contraposición daba paso a la pequeña sala dedicada al Arte Madí que,

³³⁴ Guy Brett, «Un salto radical», en *Arte en Iberoamérica*, Dawn Ades, op. cit., 254.

³³⁵ Amaral planteó una crítica similar pero en relación a la sala surrealista: «¿Cómo aceptar que bajo el título de “Mundos privados y mitos públicos” se mezclen artistas tan diversos como Matta y GTO, Mestre Didi y Mérida, Tamayo y primitivos de Haití al lado del metafísico Aizemberg, de Argentina? [...] Pero lo más grave está en haber pasado tijera por nombres tan importantes como los mencionados antes, sin dar la proyección debida a artistas que no son cubanos o chilenos o latinoamericanos, como Matta y Wifredo Lam, y sin embargo, son grandes artistas por su contribución en la historia del arte occidental de nuestro siglo. No proyectar, en sus debidos términos, la contribución de Matta, ignora no

según la curadora, era la primera exposición Madí realizada fuera de la Argentina. Como comenta Amaral, paradójicamente el Arte Madí y Concreto-Invención estaban

Discretamente representados (Girola, Iommi, Kosice y Quin), no presentan las fuerzas de la ruptura con el plano bidimensional de la tela articulándose con el espacio, la gran innovación del grupo Madí [...] ¿y por qué no se confió a Guy Brett la curaduría de todo el constructivismo latinoamericano años 30, Uruguay; años 40, Argentina; años 50 y 60, Brasil; años 60, Venezuela, y años 70, México? Sin duda habría propiciado, a través de la sensibilidad de este crítico, una lectura de la fuerza de esa tendencia reflejando el ímpetu de la industrialización en esos países a través de expresión urbana.³³⁶

En las salas curadas por Ades, por el contrario, se adoptó un criterio identitario que marcaba la selección de obras. Asumiéndolas como deudoras de la cultura de la copia,³³⁷ estas se leyeron en la tensión entre la asimilación acrítica de los experimentalismos europeos y la recuperación de lo autóctono. Se afirmaba la identidad cultural en defensa de un cierto hacer originario que se diferenciaba de la inventiva de los europeos de vanguardia. Este argumento era el mismo que guiaba la actividad universitaria de la curadora, tal como revela el título con que Valerie Fraser y Oriana Baddeley —estudiantes de Ades— delimitaban la selección de artistas contemporáneos latinoamericanos en el libro que publicaron ese mismo año, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*.³³⁸ En este libro dedicado al retorno de la democracia en Chile tras el triunfo del plebiscito del NO se dibujaba una línea divisoria entre aquello que se podría entender formalmente como una estética latinoamericana y aquel otro arte que no les interesaba estudiar, y que podía entrar dentro del canon occidental: «Thematically and historically the emergence of what may be called a Latin America aesthetic and the question of national and cultural identity associated with it».³³⁹ Esta misma era la línea planteada en la curaduría, obviando cualquier reflexión crítica sobre el carácter ideológico de los aparatos de identidad. Se asumía «la idea de América como fuente de identidad en Neruda, pero también en los muralistas, Rivera, quien elige como tema no solo la Historia americana, sino que el hombre en su relación con la naturaleza y la cultura en el Nuevo Mundo».³⁴⁰ En esta misma dirección, la curadora finaliza el texto del catálogo diciendo:

No se debe ni a la casualidad ni a un reflejo del buen gusto internacional el hecho de que las imágenes y estructuras visuales más poderosas de América Latina se hayan realizado en la intersección entre arte popular y arte del entorno. Semejantes intersecciones se producen en puntos cruciales de la línea que define a la identidad cultural.³⁴¹

A partir de esta línea divisoria podemos entender que se dedicara un capítulo completo al trabajo del pintor mexicano Velasco, en claro contraste con el escaso rol que se le concediera al año siguiente en la exposición *México, esplendor de treinta siglos* del Metropolitan

solamente su vinculación con Gorky y Masson, sino su presencia decisiva en Estados Unidos, en la emergencia del movimiento expresionista abstracto norteamericano, así como la influencia del surrealismo sobre este». Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto op. cit., 71.

³³⁶ Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 72.

³³⁷ Tres años después de esta exposición, De Zegher planteó que «since the West imposed time and its changes as an universal ideal, since the West has identified time with progress, civilization and modernity/avant-garde, and since this identification has been spread all over the World, it allows us to speak of other cultures, e. g. in Latin America, in terms of “lagging vend”». Catherine de Zegher y Benjamin Buchloh, «Ver America. A Written Exchange», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 240.

³³⁸ Valerie Fraser y Oriana Baddeley, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* (Londres: Verso, 1989).

³³⁹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., ix.

³⁴⁰ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 2.

³⁴¹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 298-299.

Museum.³⁴² Tras haber visto la obra de los impresionistas parisinos, Velasco decidió dedicarse al paisaje academicista. Su obra se aproximaría a los trabajos de Claudio de Lorena y Jean-Baptiste Poussin, a la vez que hacía referencia a las escenas topográficas de los artistas viajeros en América. Existe una peculiaridad en su obra que cautiva a la curadora. Se trataba de un corte sutil con la copia tradicional mediante la inclusión de metáforas nacionalistas en el paisaje, particularmente las vinculadas al símbolo del águila. Así lo planteó Ades: «Su genialidad consistió precisamente en saber adaptarlas a una realidad puramente mexicana»,³⁴³ la cual funcionaría como naturaleza frente a la civilización europea que el artista traía. Para la autora la dialéctica entre naturaleza y civilización era un problema planteado específicamente desde Europa, cuando ese mismo debate tenía un fuerte arraigo también en la tradición americana, desde la distinción colonial del indio como sujeto civilizado o natural a los planteamientos adoptados a comienzos del siglo XIX por Domingo Sarmiento y José Ingenieros, entre otros promotores del pensamiento eugenésico de la época.³⁴⁴ El debate entre naturaleza y cultura era parte del proceso en el que el autor pinta sus obras, y más en un México a las puertas de la reinención del mestizo que formula José Vasconcelos en una publicación realizada, paradójicamente, en Madrid.³⁴⁵

En esta línea se puede ubicar también la sección dedicada a lo costumbrista, ya mencionada, donde la curadora intentó integrar la mayor cantidad de arte popular para dar a conocer la actividad viva de este tipo de representaciones. Estos gestos, que delimitan la línea que separa lo autóctono de la copia, cruzaron prácticamente la totalidad del relato curatorial. Ahí se plantearon aseveraciones tales como «dependencia oficial del modelo academicista neoclásico europeo»,³⁴⁶ lo que venía a corroborar «el papel protagónico de Occidente en la carrera universal de la civilización».³⁴⁷ A pesar de esto, dicha historia se presentó plagada de fisuras que el texto curatorial no consiguió problematizar. Sin duda, el retrato del mulato Gil de Castro que da imagen a los catálogos inglés y sueco es una de las fisuras más evidentes, al tratarse de un artista mulato y activo partícipe en las luchas independentistas, que traslada esa misma mixtura a su estilo pictórico. Así, el proyecto narrativo estableció unos límites eurocéntricos entre la producción imitativa y aquella que entraría en el ámbito de lo *naïve*, folclórico o popular. De ahí entonces que al hablar de artistas como Barradas, Tarsila do Amaral o Figari, Ades plantease que se trataba de un arte de la copia de modelos europeos, aunque con temas, escenas y colores marcadamente locales. Con esa operación se imposibilitaba tanto la contaminación como las posibilidades de subversión de dicha narración imitativa.

³⁴² Con cerca de cuatrocientas piezas, esta exposición se propuso «*does justice to the great breadth and continuity of Mexican art. Few societies can boast such an unbroken cultural like*». La exposición fue concebida en 1987 por el señor y la señora Elimil Azcárraga. Contó con una docena de asesores en México y los Estados Unidos, incluyendo al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y a Octavio Paz, quien escribió el texto introductorio al catálogo en Londres, mientras participaba del seminario a propósito de la exposición de Ades. Los curadores fueron internos del museo: Julie Jones, del Departamento de Arte Primitivo; Johanna Hecht, del Departamento de Escultura y Artes Decorativas europeas; John McDonald, de Pintura del siglo XIX; David Kiehl, del Departamento de Grabado y Fotografía y William S. Lieberman, del Departamento de Arte del siglo XX. En Philippe de Montebello, «Director's Foreword», en *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990), vii.

³⁴³ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 101.

³⁴⁴ Marta Casaus, «La representación del Otro en las élites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista, 1830-1930», *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. XL (2010): 13-44.

³⁴⁵ José Vasconcelos, *La raza cósmica* (Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925).

³⁴⁶ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 1.

³⁴⁷ Joaquín Barriendos, *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo* (Gerona: Fundación Espais d'Art Contemporani, 2007), 147.



Objetos populares en la sección *Naturaleza, ciencia y lo pintoresco*. © Archivo personal de Dawn Ades.

Siguiendo el modelo que la autora utilizaba en su docencia, la presencia mexicana en la exposición fue mayoritaria, en demérito de las particularidades de otros contextos de producción, tal como antes ocurriera con la exposición del MoMA de 1943 (véase cap. 2.3). Además de Velasco y la representación de artistas mexicanos en casi todas las secciones, se le dedicó una sección a *Posada y la gráfica popular*,³⁴⁸ otra al *Taller de Gráfica Popular* y el ya mencionado al muralismo: un total de cuatro de catorce capítulos dedicados en exclusiva a ese país, además de una pequeña sala dentro del surrealismo para la fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

La exposición concluía con la sala dedicada a lo contemporáneo, titulada paradójicamente *Historia e identidad*. Esta era un popurrí centrado en la pintura y escultura de los setenta, que concluía con *La familia presidencial* de Fernando Botero y *El mundo prometido a Juanito Laguna* de Antonio Berni. La selección presentaba una tradición de cierto compromiso político de corte representativo. Como indicaba la autora, «los pocos artistas incluidos en la sección final —que implicó una serie de exclusiones particularmente difíciles— están entre aquellos cuyo trabajo ha estado claramente ligado con los problemas históricos, políticos y culturales que marcan la época de la postindependencia».³⁴⁹ Esta selección fue paralelamente ampliada en la selección realizada por Fraser y Baddeley en el mencionado libro.

Las inclusiones de esta sección que más satisficieron a Ades fueron el uruguayo Wilfredo Díaz Valdés, el ecuatoriano Oswaldo Viteri y el aún no tan conocido fuera de la Argentina León Ferrari. Finalmente, Francisco Toledo —«un indio del valle de Oaxaca»—³⁵⁰ era el artista vivo más joven incluido en la exposición. La sala no era realmente de arte contemporáneo, a pesar de hacerse asesorar, entre otros, por la galerista argentina Ruth Benzacar y los curadores brasileños Paulo Herkenhoff, Federico Morais y Aracy Amaral. A

³⁴⁸ Ese mismo año, el Museum of Modern Art de Oxford dedicó una exposición a la gráfica popular de Posada. Véase Julian Rothstein, *J. G. Posada: Messenger of Mortality* (Oxford: Museum of Modern Art, 1989).

³⁴⁹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 1.

³⁵⁰ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 296.

diferencia de Jean Hubert Martin, quien focalizaba su búsqueda en artistas o magos vivos, la exposición de Ades se centraba en un bloque histórico de gran densidad que lastraba la posibilidad de dotar de un protagonismo fuerte a lo contemporáneo. Resulta al menos curioso que en el discurso de esta sala, Ades terminara citando el texto publicado por Nelly Richard en Australia en 1986, «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973». La paradoja reside en que ninguna de las prácticas mencionadas allí se plantearon como alternativa para la exposición, ni se presentó nada relativo a los conceptualismos latinoamericanos, a excepción de una obra del colombiano Santiago Cárdenas. La cita, no obstante, daba cuenta del problema permanente de la exotización de las prácticas latinoamericanas, siendo tal vez la mayor paradoja de todo el discurso curatorial:

Es difícil sacudirse el esencialismo que reduce la condición latinoamericana a imágenes de primitivismo. La mitologización de lo nativo y el *fantasma de los orígenes*, que alimentan las metafísicas que hay tras el discurso sobre América Latina, son efectivamente responsables de la actitud arcaica que estorba cualquier discusión seria de ámbito internacional sobre la condición de América Latina.³⁵¹

Ades finaliza el catálogo, tras la cita, afirmando la existencia de dos problemas a los que se enfrenta el artista en Latinoamérica: «Por una parte, evitar la marginación e integrarse en el discurso artístico internacional sin perder la conciencia de su propia identidad, y, por otra, evitar una mayor marginación de las culturas indígenas».³⁵² Con esta clausura se proponía la integración bienintencionada dentro de una narración eurocéntrica que había construido una estructura lineal de la historia del arte donde lo latinoamericano entraba a partir de una otredad reconocible y fácilmente asimilable. Por otro lado, se planteaba la existencia de una identidad indígena estática, sobre la cual el arte cumpliría un rol redentor. El arte sería el reflejo de esas figuras sociales y, por tanto, no sería un actor imbuido en las dinámicas que lo condicionan.



Montaje en Londres: sala de *Arte Madí* y, al fondo, *Mestizos* de Oswaldo Viteri en la sección final de la exposición *Historia e identidad*. © Hayward Gallery Archive.

³⁵¹ Nelly Richard, «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973», *Art & Text* 21, número especial, Melbourne (1986).

³⁵² Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 300.

Arte en Iberoamérica, para su curadora, se hizo pensando en un segundo proyecto dedicado al arte contemporáneo a partir de los cincuenta que incluiría, además de artistas como Víctor Grippo o Marta Munijin, prácticas relacionadas con el arte popular e indígena contemporáneo. El proyecto finalmente no se llevó a cabo por el tibio interés que provocó la muestra en Londres.³⁵³ La exposición *Transcontinental*, que curó al año siguiente Guy Brett, vino a salvar el vacío de prácticas experimentales enseñadas en el Reino Unido. Sintomáticamente, la exposición no mereció el interés de ninguna institución londinense y tuvo que presentarse repartida entre la Ikon Gallery de Birmingham y The Corner House de Manchester. Originalmente titulada *Malasartes* —como la revista brasileña fundada por Cildo Meireles—, la exposición presentaba a nueve artistas latinoamericanos en un marco conceptual transcultural. El ejercicio de respuesta a la exposición de Ades se hizo explícito en el catálogo en el que se reproducían dos cartas dirigidas a Guy Brett del artista Juan Dávila.³⁵⁴ En ellas el artista se posicionaba en contra del ejercicio curatorial de *Arte en Iberoamérica*, planteando que:

*In my opinion that exhibition is a good example of a dominant view. Latin America appears there as exotic, primitive, quaint, pure. That is expressed by the erasure of all national art histories turning the continent into one place, by applying to the cultural material classifications of periods and genres that originate in the European sense of history and also by using a concept of time and space that is utilitarian thus the exhibition brings to the English shore a remnant of your 18th and 19th Century hegemonic thinking by which the world and societies were conceived according to the needs of power with rationality as its tool. [...] A mere reproduction of dependence.*³⁵⁵

Para concluir, son pertinentes algunas consideraciones acerca del catálogo editado por Yale University Press,³⁵⁶ la misma editorial responsable de la publicación relacionada con la exposición de 1966 *Art in Latin America since Independence*. El libro se presenta con una clara vocación pedagógico-enciclopédica al estar profusamente ilustrado e incluir una serie de manifiestos de movimientos artísticos, traducidos por primera vez al inglés en muchos casos. La portada del catálogo, en sus versiones inglesa y sueca, presentaba junto al título el mencionado retrato de José Olaya, héroe de la Independencia del Perú. A diferencia de las sedes inglesa y sueca, para la edición del catálogo español se definió que el «Ministerio de Cultura publicará en español una edición revisada del catálogo de la exposición».³⁵⁷ Así se decidió que incluiría un ensayo de Concepción García Sáiz, curadora de arte colonial y actual directora del Museo de América, ensayo que finalmente no fue incluido. En Madrid la portada también sería cambiada, al encontrarse vinculada a las independencias y, por lo tanto, interpretable como antiespañola. En su lugar se colocó una obra del MoMA presentada en su exposición de 1943 (véase cap. 2.3), *Autorretrato con pelo cortado* (1940) de Frida Kahlo. La artista había sido fetichizada en el mundo anglosajón desde los setenta, cuyo punto álgido fue la exposición que la Whitechapel Gallery de Londres le dedicó en 1982. Es interesante señalar que las obras seleccionadas para ambas portadas eran retratos

³⁵³ Ades dio constancia de ello en una entrevista de ese 1989: «Ahora estoy trabajando en una segunda parte de esta exposición que empezará con el abstraccionismo de los años cincuenta, y que pretenderá dar una visión de conjunto más completa de lo que ha sucedido en las artes plásticas latinoamericanas de los últimos cuarenta años». Fietta Jarque, «Una gran exposición de arte latinoamericano se inaugura en el Palacio de Velázquez», *El País*, 15 de diciembre de 1989.

³⁵⁴ Dávila estuvo Londres en 1989 para presentar la exposición *Art in Chile: Margins and Institutions*, curada por él y Nelly Richard en The Showroom. La exposición presentaba publicaciones, diapositivas de obras y el video documental *Arte en Chile: contexto e intervenciones* dirigido por Richard y Juan Enrique Forch y que resumía las ideas de la *Escena de Avanzada* chilena. Dicha exposición fue complementada con la publicación que se editó en Melbourne, «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973» que, como comenté anteriormente, Ades cita al finalizar su catálogo. En este marco Richard dictó el seminario *Art and Cultural Identity in Latin America* en The Whitechapel Gallery y Juan Dávila una charla en el Institute of Contemporary Art (ICA).

³⁵⁵ Juan Domingo Dávila, «Letter to Guy Brett», en *Transcontinental. An Investigation of Reality. Nine Latin American Artists*, Guy Brett (Londres y Nueva York: Verso, 1990), 105.

³⁵⁶ El catálogo luego fue traducido al portugués en Brasil y allí se decidió colocar para la portada una obra de Sergio Camargo.

³⁵⁷ Sin autor, «Convenio de colaboración, punto 34», AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.

de cuerpo entero, haciendo una identificación de Latinoamérica como cuerpo. En el caso español se evitó centrar la mirada en la Independencia como punto de origen de la exposición, para llevarla hacia un enfoque surrealizante. En el catálogo quedó registrado también el cambio nominal del título al castellano. Ades fue responsable de la adición al título sueco de la frase «*Land of liberty*», que se corresponde con el llamamiento de Zapata a la Revolución mexicana. La frase fue además colocada en un gran *banner* frente al Palacio Real sueco. Según su propio relato, la curadora no fue parte y no tuvo alternativa en la decisión de cambiar el nombre de la exposición en Madrid. Ahí se eliminó la categoría *América Latina* para hablar de *Iberoamérica* y se suprimió el subtítulo «*La era moderna*».

Este gesto trataba de eliminar suspicacias respecto al carácter «moderno» del arte que se estaba presentando. Según García Brage, la exposición seleccionada por Ades era más documental que artística. Para Ades, en cambio, esto se debía a la proximidad del V Centenario y la necesidad española de recuperar su centralidad en relación a las excolonias. Es interesante destacar que en los archivos administrativos de la exposición en Madrid se habla de la misma como exposición *América Latina*, *Arte latinoamericano*, *Arte de Iberoamérica* o *Arte iberoamericano*, indistintamente. Esta esquizofrenia nominal respecto al título de la exposición es sintomática del lugar ambivalente que España quiso tomar para hacer valer su vínculo histórico. A un mes de inaugurar la muestra, García Brage escribió a Tomàs Llorens: «Es URGENTÍSIMO encargar la invitación de la inauguración, y todavía queda pendiente el título que pondríamos a la exposición, hay que decidirlo hoy mismo para tener tiempo de hacerlas y enviarlas»,³⁵⁸ poniendo en evidencia estas dificultades para situar contemporáneamente el vínculo histórico.

Perpetuación y petrificación

Europa, ese ente a cuya imagen y semejanza se inventó América, tiene por principio de individuación la cultura europea, es decir, su cultura propia [...] no supone, sin embargo, un modo de ser exclusivo y peculiar de Europa, ya que se concede a sí misma una significación universal.³⁵⁹

El concepto de arte estructura un sistema de las artes occidentales, y este, a su vez, genera las categorías de una historia del arte cuyo objetivo es proyectar hacia atrás los valores y las subcategorías con las que opera un sistema desde el presente.³⁶⁰

La proyección de lo propio europeo sobre lo otro americano, sancionado por el modelo sintético hegeliano que reproduce acríticamente O’Gorman, sigue siendo el motor inconsciente del proyecto curatorial estudiado.³⁶¹ Aunque se hiciera sin una intencionalidad manifiesta,³⁶² se produjo un encubrimiento de otras epistemologías e historias construidas

³⁵⁸ Rosa García Brage, «Correspondencia interna. (03)000 51/17445», AGA-SOL-97969. Según consta en el archivo de la exposición *Arte de América Latina. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (2004), allí se volvió a plantear este debate nominal, ahora entre el director, Juan Manuel Bonet, y la curadora de la exposición, María José Salazar.

³⁵⁹ Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1957), 97.

³⁶⁰ Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (Lima: Desco. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982), 23-24.

³⁶¹ Sería inconsciente en la medida que la autora efectivamente manejaba los marcos críticos que se debatían entonces. Esto quedaba evidenciado en afirmaciones como «los mismos términos “descubrimiento”, “nuevo mundo” o “le Nouveau continent” subrayan el carácter eurocéntrico de las descripciones que para Europa completaban el globo». En Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 64.

³⁶² La autora comentó en entrevista: «*I really didn’t want to do an essentialist exhibition, as this is the truth of Latin American art*». Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.

desde el ámbito latinoamericano. Se podría hablar de un rapto (de *raptium*, que implica desaparición) de aquellas narrativas y epistemologías que han fisurado la narrativa del progreso moderno occidental. Este encubrimiento «encerrado en un provincialismo de “centro de universo”»³⁶³ se validó a partir de la falacia evolucionista del modelo europeo, tomado como punto de mira unívoco.³⁶⁴ En el caso de la historia del arte, esto se haría evidente en el encadenamiento de estilos que se van sucediendo linealmente y en donde no se plantean paralelismos ni la posibilidad de procesos cíclicos. La lectura anglosajona que se estableció en la exposición va a formar parte de lo que Olu Oguibe ha llamado un Internacionalismo monolítico, que partiría de la ingenuidad de Occidente de asumir su perspectiva con una I mayúscula.³⁶⁵ Desentrañar esta perspectiva es una forma de activar también el inconsciente colonial del que habla Suely Rolnik.³⁶⁶

A pesar de que la exposición intentó huir de estereotipos, su estructura sintética inevitablemente cayó en el esquematismo. Retomando la idea de síntesis planteada por José Luis Abellán, el presidente de la Comisión V Centenario aludía a ello en el catálogo como virtud del proyecto curatorial: «Faltaba una visión panorámica que ofreciera una síntesis de la actividad artística en el seno de la sociedad iberoamericana desde la independencia hasta nuestros días».³⁶⁷ Este punto de vista sintético y unidireccional fue criticado por Ivo Mesquita al relacionar la exposición con la que organizó el MoMA para la Expo '92 de Sevilla, *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, además de *The Latin American Spirit* de 1988 y *The Art of the Fantastic* de 1987. Aparte de comentar la homogeneización a la que se sometía al arte latinoamericano, indicaba que «en estas exposiciones prevalecen los conceptos de un pensamiento hegemónico apoyado en la geopolítica e incapaz de revelar los enfrentamientos en la constitución de una visualidad moderna y contemporánea».³⁶⁸

La idea curatorial de la exposición como un museo temporal y selectivo acabó adhiriéndose a un modelo hegemónico de museo que afirma una verdad general absoluta que ilustra mediante el rapto de una serie de historias locales. En este sentido, el dispositivo de presentación, desde una vocación pedagógica, necesariamente se estructuró como la Historia del arte latinoamericano, entendida como «un curso intensivo sobre la evolución hispanoamericana desde 1820 hasta el presente»,³⁶⁹ en un modelo de copia que a la vez clasificaba como popular todo aquello que no entraba en esa narración lineal. Como ha señalado Ramírez en relación al modelo anglosajón en el que se encuadra esta exposición:

La ingenuidad mendaz de dicho modelo ex profeso de panorama general salta a la vista al pretender meter, en un mismo paquete todo-incluido, una inasible totalidad que es imposible de abarcar [...]. Esta caricatura metodológica fracasa desde todos los ángulos [...]. Su obsoleta cerrazón se hace patente en la manera absoluta con la que se pretende imponer un enfoque lineal y, a veces, una narrativa [...] tanto la sandez teleológica cuanto el carácter inoperante del modelo absolutista son, a todas luces, residuos de un

³⁶³ Aracy Amaral, «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto, op. cit., 69.

³⁶⁴ Dussel ha planteado que esta falacia «se trata de una posición ontológica [...] no es ya una categoría sociológica o económica, sino una categoría filosófica fundamental». Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad* (Bogotá: Ediciones Antropos Ltda., 1992), 22. Paul Vandebroek así se lo planteó ese mismo 1992 en relación a su trabajo curatorial: «All attempts to understand the “core” or “essence” of a particular culture are in vain: the observer simply ends up by choosing random categories, ideas or structures which fit in with his own patterns of understanding. And where there is contact between our “own” and an “alien” culture, we tend very quickly to fall into the trap of overestimating our own». Paul Vandebroek, «Incomprehensibly, the Sun Turns Pale and Ashen Mother Moon Seems Ill from Fear», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, op. cit., 15.

³⁶⁵ Olu Oguibe, «A Brief Note on Internationalism», en *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, ed. Jean Fisher (Londres: Kala Press, 1994).

³⁶⁶ Suely Rolnik, «Por una ética del pensamiento» (conferencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 de mayo del 2014), audio disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/suely-rolnik-etica-pensamiento>, última visita, 19 de enero del 2015.

³⁶⁷ Luis Yáñez-Barnuevo, «Introducción», en *Arte en Iberoamérica*, Dawn Ades, op. cit., s/n.

³⁶⁸ Ivo Mesquita, «Cartographies», en *Cartographies* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 58-60.

³⁶⁹ AGA-SOL 97969. (03)000 51/17446.

oscurantismo curatorial que muere con el siglo y que, sin duda, se queda corto ante la condición ecléctica de nuestra enorme diversidad latinoamericana.³⁷⁰

Esto lo intuyó la propia Ades, que consideraba complejo el estudio de estas prácticas para los historiadores del arte de Occidente, «condicionados por unas ideas del desarrollo estilístico, y por el hecho de que la tradición dominante en Occidente ha sido la de un arte que es autorreferencial, autónomo y autoperpetuante».³⁷¹ Sin embargo, no hubiera sido imposible trasladar a la concepción curatorial algunos de los debates que desde la crítica postcolonial estaban sacudiendo con intensidad los pilares de la disciplina de la historia del arte por aquellos años, especialmente en el Reino Unido.³⁷² Esto hubiese permitido poner en entredicho esta ficción del arte occidental como aquel autorreferencial, autónomo y autoperpetuante, que finalmente no es sino una forma construida para denostar aquel otro que no lo sería y operaría exclusivamente dentro de una trama social de sentido.

Sin mucho bagaje crítico, la prensa del momento habló de la exposición como política, festiva, identitaria, socialmente comprometida, híbrida e incluso que abordaba un arte de segundo nivel. En muy pocos casos se puso en cuestión el fácil manejo de las ideas de la copia e influencia unidireccional. Como indicó Tim Hilton en su artículo «A Feast and Famine» en *The Guardian* —una de las críticas más incisivas, aunque con muchísimos desconocimientos—, «*the fault of the show is that it is culture-happy*».³⁷³ En la prensa también se planteó la dificultad de poner en perspectiva histórica global la producción latinoamericana. Se argumentó, por ejemplo, que «*there are few modern Latin American paintings and sculptures that are of European museum quality*».³⁷⁴ Con ello se perpetuaba el criterio eurocéntrico de calidad que Benjamin Buchloh criticó ese mismo año a propósito de la exposición *Magiciens de la Terre*: «El principal instrumento utilizado por la cultura hegemónica (blanca, masculina, occidental) para excluir o marginar, es la noción de “calidad”».³⁷⁵

La incapacidad de la intelectualidad española de proponer desde sí misma un discurso sobre Latinoamérica de relevancia internacional e importar una exposición concebida desde el Reino Unido daba cuenta de las dificultades que aún existían en 1989 para pensar esa modernidad propulsada desde la historia colonial y postcolonial ibérica y latinoamericana. La validación de esta curaduría era el reflejo de la penetración ideológica y cultural del modelo hegemónico norte-europeo y anglosajón que, como indicaba el apóstol de la modernidad nórdica, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, coloca racionalmente a España más cerca de África que de Europa. La lectura curatorial estaba plagada de afirmaciones que colocaban al Reino Unido en el centro del relato. Por ejemplo, se afirmó que la «teoría de lo pintoresco, [es] eminentemente inglesa, aunque difundida por toda Europa».³⁷⁶ Ello acordaba con el criterio de Hegel, quien afirmó que «los ingleses se determinaron a convertirse en los misioneros de la civilización en todo el mundo».³⁷⁷ Tal como fuese el gesto de algunos artistas viajeros o de los propios colonizadores, una mirada extranjera realizaba aquí el descubrimiento, tanteando el terreno de lo existente reconocido como objeto de posesión del europeo. El crítico Pablo Jiménez recalcó sobre este punto:

³⁷⁰ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 29-30.

³⁷¹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 3.

³⁷² El mismo año 1989, Edward Said contribuyó al volumen que W. J. T. Mitchell dedica a la nueva historia del arte. Véase Edward Said, «Representing the Colonized: The Anthropologist Interlocutors», en W. J. T. Mitchell, *Critical Enquiry* 15, 2, invierno (1989): 205-226.

³⁷³ Tim Hilton, «A Feast and Famine», *The Guardian*, Londres, 1989. Hayward Galler Archive.

³⁷⁴ Sin autor, «Art in Latin America», *The Guardian*, Londres, 25 de mayo de 1989.

³⁷⁵ Benjamin Buchloh, «Entretien (avec Jean Hubert Martin)», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 28, verano (1989): 7.

³⁷⁶ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica*, op. cit., 84.

³⁷⁷ Georg W. F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la historia I* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1833]), 538.

El sentido general de una muestra claramente complacida en la confusión y simpleza de sus premisas. Todo ello podría tener una explicación, que no una justificación si atendemos a que la exposición está organizada desde Inglaterra, siempre tan celosa de subrayar su hegemonía cultural y tan amiga de todo lo que huelga a exotismo.³⁷⁸

El modelo sintético y evolutivo formulado por Ades vino a reproducir, a propósito del V Centenario y en el complejo marco de 1989, la idea de América como naturaleza, fuente de inspiración y territorio por ser redescubierto. A partir de su matriz interpretativa, la representación literal-documental tuvo mayor valor que la propia reflexividad de la forma, ya que esta sería imitativa del modelo europeo. En palabras de Ramírez, «como si estuviésemos condenados a un cierto tipo de descerebramiento histórico».³⁷⁹ La preeminencia de lo representado por encima de sus códigos y formas de representación vino a perpetuar una visión acrítica que presentaba estas prácticas de forma despolitizada, como parte de una cultura feliz, extraña y distante. Frente a ello, Europa aparecía como fuente de cultura, razón y matriz del desarrollo de ultramar. Se establecían relaciones de dependencia artística e incluso política, por ejemplo, entre los nacionalismos latinoamericanos y sus fuentes biológicas en Europa, puesto que muchos de sus líderes serían descendientes de europeos y se habrían formado en los ideales libertarios franceses. En esta tensión se encuentra el dilema enunciado previamente acerca de que:

El peligro de perpetuación y petrificación [...] sigue ahí, particularmente en la estetización sin conflicto de la alteridad: la fetichización del otro en un discurso bondadoso o conciliador que bebe de las categorías críticas para representar al otro, para vanagloriar románticamente a lo «mestizo» o «híbrido», para reantropologizar y reapropiarse afablemente de lo indígena, lo subalterno o lo no-hegemónico, cerrando espacios a la disidencia. Nuevos clichés para nuevas dinámicas que perpetúen una colonialidad estética histórica.³⁸⁰

Consolidación del proyecto lineal en Europa y el Estado español

Arte en Iberoamérica fue el mayor proyecto hasta ese momento en plantear en Europa una historia del arte de la América Latina independiente. Se trataba de una transferencia de las exposiciones que ya se habían montado en los Estados Unidos y que bebían de la construcción que el MoMA de Nueva York había generado en 1943 (véase cap. 2.3). En el ámbito europeo, la exposición fue fuente de una serie de operaciones que colocaron a Ades y Londres como puente de conexión con los debates estadounidenses. Podríamos mencionar algunas posibles proyecciones de ello vinculadas principalmente al Estado español.

Por proximidad biográfica a *Arte en Iberoamérica* se creó la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, primera colección pública de arte latinoamericano en Europa. En parte, la colección fue concebida por doctorandos de Dawn Ades durante los años siguientes a la exposición (Cuauhtémoc Medina, Charles Cosac y Gabriel Pérez-Barreiro, por ejemplo), en un periodo en que la universidad promovía que estudiantes latinoamericanos desarrollaran investigaciones sobre historias del arte no europeas. Ades nunca se imaginó que esta exposición sería el motor inconsciente de la creación de una colección independiente de la universidad, según su relato, puesto que sus expectativas eran que la Tate comenzara a coleccionar arte de la región, o que alguna otra institución museística se diese cuenta de ese vacío.

³⁷⁸ Pablo Jiménez, «Desencuentro con Iberoamérica», op. cit., 139.

³⁷⁹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 29.

³⁸⁰ Francisco Godoy, «Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad: colonialidad y de-colonización del pensamiento estético», en *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, vv AA (Madrid: Ministerio de Cultura, 2011), 422.

Contando el Departamento de Historia del Arte con una importante colección de diapositivas de obras latinoamericanas, la colección nació del deseo de contar con obras originales a la hora de estudiar ciertos episodios del arte latinoamericano. Inaugurada en diciembre de 1993, esta se constituyó originalmente con cincuenta obras que habían sido donadas por artistas y coleccionistas. Entre 1993 y 1995 la colección fue organizada ad honórem por Pérez-Barreiro. Los estudiantes de doctorado conformaron un comité que seleccionaba las obras que entraban a la colección a partir de donaciones. El comité se propuso establecer un giro epistémico en el criterio de selección. No sería la calidad, canónicamente probada, ni el gusto lo que primase en el acceso de las obras a la colección, sino la capacidad de la obra de provocar un debate, tanto dentro del comité como a partir de su posible interacción con otras piezas.³⁸¹

La colección, denominada ESCALA, hoy cuenta con cerca de 750 obras y 4.500 documentos datados a partir de 1900. Gracias a las gestiones de Pérez-Barreiro, actual director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, la colección de Essex viajó por primera y única vez fuera del Reino Unido para presentarse en Madrid en 1999. La muestra *Horizontes cambiantes: cuerpos, redes, voces, tránsitos: obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex* fue presentada entre el 26 de marzo y el 13 de junio de 1999 en la Casa de América. Si bien en el catálogo de la exposición Dawn Ades aparece como la curadora de la misma, en 2011 ella identificó que los curadores reales fueron Gabriel Pérez-Barreiro y Charles Cosac, quienes habían estado implicados en la colección en sus inicios; aunque, según Pérez-Barreiro, en realidad el curador fue Adrian Locke.³⁸² Esta fue la segunda y última experiencia de Ades en relación al arte latinoamericano en el Estado español.



Gabriel Pérez-Barreiro, Valerie Fraser y Dawn Ades junto a la obra *Pasamontañas* (1997), de Mario Navarro. Exposición *Horizontes cambiantes: cuerpos, redes, voces, tránsitos: obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex*, Casa de América de Madrid, 1999. © Bulletin ESCALA.

En esta línea argumental se encuentra el proyecto de otro curador próximo a Ades, Waldo Rasmussen, director del Programa Internacional del MoMA. Rasmussen fue un promotor de la presentación de *Arte en Iberoamérica* a su museo —sin los resultados

³⁸¹ Esta perspectiva se aproxima a la desarrollada unos años antes por Hubert Damisch. El autor planteó que la obra de arte no tiene un significado intrínseco, sino en relación a su posición con otras obras. Véase Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (París: Flammarion, 1987), 256-262.

³⁸² Conversación con Gabriel Pérez-Barreiro, Nueva York, 5 de octubre del 2012. Joanne Harwood, actual directora de la colección, por su parte identifica como curadores a Adrian Locke y Matthew Gould. Joanne Harwood, e-mail, 26 de marzo del 2012.

esperados— y colaboró con la curadora en varias gestiones de la exposición, aunque renegando luego de este vínculo.³⁸³ En 1992 Rasmussen curó la principal exposición de arte latinoamericano en la Exposición Universal de Sevilla, *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Producida por el mencionado museo neoyorquino, fue presentada en primera instancia en la Estación Plaza de Armas de Sevilla para viajar luego al Hôtel des Arts y al Centre Georges Pompidou de París, el Josef-Haubrich Kunsthalle de Colonia y finalmente presentarse en el museo organizador, siendo principalmente «a vital contribution to the North American public's understanding of Latin American art».³⁸⁴

Esta exposición presentó alrededor de trescientas obras de noventa artistas datadas desde 1914. La muestra se propuso a partir de nueve secciones de carácter cronológico y con una vocación similar de asumir las influencias europeas en el arte latinoamericano: comenzó con la primera generación modernista y los efectos del arte europeo sobre ellos. La propuesta de Rasmussen no implicaba, sin embargo, las fisuras de prácticas populares que Ades proponía. Por otra parte, la exposición presentó dos innovaciones: por un lado, una vocación inclusiva en el catálogo de colocar a los artistas en una narrativa internacionalista. Por otro, al menos en su montaje neoyorquino, presentó instalaciones *in situ* de artistas contemporáneos como Tunga, Alfredo Jaar y José Bedia. Este último también había realizado una instalación *site specific*, *Second Encounter*, para la exposición *America, Bride of the Sun*. Resulta igualmente notable la inclusión en el catálogo neoyorquino de la propia biografía del curador como argumento de su selección: al haber trabajado desde mediados de los cincuenta en el programa internacional del museo, había tenido la ocasión de conocer personalmente a muchos artistas, coleccionistas y directores de museos latinoamericanos. Allí también el curador hizo explícita la influencia directa que tuvo en él la exposición *Art of Latin America since Independence* de 1966.

Desde otro enfoque, ese mismo 1992 se presentó en el CAAM de Gran Canaria y la Casa de América de Madrid la exposición *Voces de ultramar. El arte de América Latina: 1910-1960*, que en su versión canaria incluía a «América Latina y Canarias». La exposición fue encargada por el director del CAAM, Martín Chirino, a la galerista chilena Carmen Waugh. El giro de esta narración fue la apuesta por una pretendida mirada propia latinoamericana, ya que tanto la curadora como todos los invitados a colaborar en el catálogo fueron críticos de la región. Se intentó dar «la oportunidad, creo yo, por primera vez, de plantear desde allá hacia acá nuestra manera de ver las cosas»³⁸⁵ o, como el folleto de la exposición anunciaba, la presentación del «origen de la modernidad en Latinoamérica sin intermediarios». Además de dos textos americanistas de Roberto Matta y Eduardo Galeano, la curadora dio cabida a las perspectivas de Laura Buccellato, Pedro Querejazu, Aracy Amaral, Eduardo Serrano, Lenin Oña, Rita Eder, Ticio Escobar, Ángel Kalenberg y Bélgica Rodríguez.³⁸⁶ El apartado dedicado a las Islas Canarias fue acompañado de un texto de Lázaro Santana titulado *Viaje a la semilla*, que presentó la producción indigenista canaria y no viajó a Madrid.

³⁸³ En la introducción a su exposición, Rasmussen hizo una cartografía de proyectos internacionales de arte latinoamericano pero no mencionó el de Ades, a pesar de citar el catálogo *Transcontinental* de Guy Brett. En dicha introducción también posicionó su proyecto como el más ambicioso de ellos: «After so long period of neglect by cultural institutions in the United States and Europe, Latin American art has been examined in retrospectives of works by individual artists and the subject of several survey exhibitions during the past few years. The present exhibition is perhaps the most ambitious of the latter efforts». Waldo Rasmussen, «Introduction to an Exhibition», en *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1993), 16.

³⁸⁴ Fátima Bercht y Elizabeth Ferrer, «Letter to Luis Camnitzer», 2 de marzo de 1992. Artist file: miscellaneous uncataloged material Luis Camnitzer. MoMA Queens Artist Files.

³⁸⁵ Carmen Waugh, «Presentación», en *Voces de ultramar. El arte de América Latina: 1910-1960* (Madrid y Gran Canaria: Turner, 1992), 17. El libro editado por Edward Sullivan en 1996 operó en una línea similar. El historiador del arte sólo redactó el texto introductorio e invitó a un crítico, académico o director de museo de cada país a escribir una historia nacional del arte. Véase Edward Sullivan, ed., *Arte latinoamericano del siglo XX* (Madrid: Nerea, 1996).

³⁸⁶ Bélgica Rodríguez fue responsable de la exposición *Mirando a América Latina y el Caribe. Cuarenta y tres pintores en la Plaza de América*, presentada en el Museo de Arte y Costumbres Populares en el marco de la Exposición Universal de Sevilla. Rodríguez era en aquel momento directora del Museo de Arte de las Américas que alberga la colección de la Organización de Estados Americanos (OEA).



Pedro Dámaso, Jerónimo Saavedra, Carmen Waugh y Lázaro Santana frente a *Figura en blanco y negro* (1954) de Wifredo Lam, en la exposición *Voces de ultramar* en el CAAM. © CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

Esta exposición puso otra vez el punto de origen de la modernidad latinoamericana en la Revolución mexicana. No obstante, estableció una diferenciación clara en relación al proyecto de Ades al remarcar las historias nacionales del arte. En su lógica, el proyecto perpetuó a nivel internacional las miradas más validadas de cada país para la construcción de sus relatos. Sin embargo, el foco identitario y total siguió operando, siendo este el carácter principal de estas exposiciones generalistas. La curadora de esta muestra comentó en un tono reivindicativo que asume también el inconsciente colonial canario: «Queremos testimoniar el respeto, la unidad y necesidad de identidad que en América Latina existe, y esta es la oportunidad. La participación canaria en esta muestra es la búsqueda de identidad que existe en las Islas canarias; tiene mucho que ver con nuestra búsqueda latinoamericana».³⁸⁷

Finalmente es posible mencionar tres operaciones expositivas generalistas promovidas por colecciones privadas. La primera de ella fue *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini*, curada por Marcelo Pacheco en 1999 en la Fundación “la Caixa” de Madrid, justo antes de su musealización con la creación al año siguiente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). La exposición contó con noventa y seis de las ciento treinta piezas que en ese momento conformaban la colección centrada entre los años veinte y sesenta en el Río de la Plata. La muestra se articuló en cinco ejes presentados en orden cronológico. El primero de ellos, que abría la exposición con una obra de Wifredo Lam, se dedicó a modernidad y vanguardia; a continuación se presentó el realismo social, el surrealismo y arte concreto, para finalizar con una sala dedicada a la década de los sesenta centrada en el cinetismo. A pesar de presentar una estructura esperable en términos de estilos y cronologías, Pacheco intentó establecer relaciones entre obras que permitiesen

³⁸⁷ Carmen Waugh, «Presentación», en *Voces de ultramar. El arte de América Latina: 1910-1960*, op. cit., 17.

«quebrar la idea dominante del arte latinoamericano como derivativo y dependiente del arte europeo [...] las experiencias de estos artistas y sus producciones proponen otra cartografía cultural, y muestran la construcción de tantos nortes como discursos sobre la vanguardia y la modernidad».³⁸⁸ A pesar de ello, el salto transatlántico que realizó esta exposición no pudo romper con los clichés que de las obras de este periodo subsistían. Así lo evidenció en el catálogo Juan Manuel Bonet al indicar que «la fascinante realidad artística de un continente joven y mestizo, que solo a comienzos de este siglo [...] se configuró, en este ámbito, en clave autónoma».³⁸⁹ Del mismo modo lo hizo el director de la Fundación “la Caixa” en relación al descubrimiento de ciertas figuras claves que «han llamado la atención acerca de la necesidad de una visión de conjunto del arte latinoamericano».³⁹⁰

La segunda de estas exposiciones fue *Arte latinoamericano en la colección BBVA*, curada por Andrés Ciudad Ruiz, Luis Eduardo Wuffarden, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Guillermo de Osma en 2007 en el Palacio del Marqués de Salamanca, en Madrid. Con motivo del 150 aniversario del banco, esta exposición presentó cerca de ochenta piezas de la colección dispersa en sus sedes latinoamericanas. En una narración lineal, la muestra estableció un recorrido por cuatro secciones que comenzaban con el mundo andino prehispánico, seguido del arte religioso del Virreinato del Perú, siglos XIX y XX. Cada curador fue responsable de un periodo en particular. En último lugar y en el marco de los bicentenarios se encuentra la exposición *Latitudes: maestros latinoamericanos en la colección FEMSA* (véase cap. 6). Han sido los bancos y grandes empresas multinacionales las que han perpetuado este modelo en una necesidad clara de articular capitalismo transnacional y mantención del statu quo de la geopolítica de la Historia.

³⁸⁸ Marcelo Pacheco, «La colección Costantini en Madrid», en *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini* (Madrid: Fundación “la Caixa”, 1999), 15-16.

³⁸⁹ Juan Manuel Bonet, «Mapa de un continente», en *Claves del arte latinoamericano...*, op. cit., 35.

³⁹⁰ Luis Monrel, «Presentación», en *Claves del arte latinoamericano...*, op. cit., 9.

4. El V Centenario. Conmemoraciones. Implosión y explosión del museo

En 1992 el espectáculo artístico global o internacional se ha convertido en el prodigioso modo de exhibir que emplean los museos «nacionales» de Occidente. La exhibición del arte del mundo colonizado o postcolonial, la muestra de obras de los marginados o de las minorías, la exhumación de «pasados» olvidados y abandonados —los proyectos artísticos de este tipo, al final, no hacen sino resaltar la centralidad del museo occidental.³⁹¹

Una pregunta que se han hecho muchos artistas e intelectuales tras su experiencia en su visita a España durante el 92: «¿Cuándo se despertará España de su sueño colonial?». Con respecto a Latinoamérica se ha aplicado históricamente una política basada en el paternalismo. «Ellos» nos miran (nuestros procesos históricos, nuestras expresiones culturales...), pero nosotros no hemos sido capaces de devolverles la mirada.³⁹²

En 1992 Francis Fukuyama publicó en Estados Unidos *El fin de la historia y el último hombre* como ampliación de su artículo de 1989 *El fin de la historia*. El libro marcó lo que se vino a llamar el fin de las ideologías que establecía un pensamiento monolítico neoliberal como único camino posible. Ello no era más que la extensión económica del pensamiento hegeliano desplazado a Estados Unidos. El filósofo alemán ya había diagnosticado ese trance de la historia y el pensamiento del norte de Europa a los recién independientes Estados Unidos, ese territorio «descubierto» en 1513. De forma opuesta, Silvia Rivera Cusicanqui ha identificado 1992 como el punto de partida de un *pachakuti* como cambio de ciclo histórico o revuelta tempo-espacial que se expande hasta 2032.³⁹³ En términos políticos, este *pachakuti* andino estuvo marcado inversamente por el autogolpe de Alberto Fujimori en el Perú, iniciándose tardíamente la «última» de las dictaduras del Cono Sur.

En 1992 se conmemoraba el V Centenario del Descubrimiento y Conquista de América.³⁹⁴ Tras el prometedor proyecto de formar parte de la Unión Europea, el Estado español focalizó en tres puntos neurálgicos su doble celebración americanista y europeísta.³⁹⁵ En Barcelona fueron los Juegos Olímpicos,³⁹⁶ en Madrid la Capitalidad Cultural Europea y en Sevilla la Exposición Universal, que juntas intentaban poner a «España de moda», lo que remite al eslogan turístico del tardofranquismo, *Spain is different*.

³⁹¹ Homi Bhabha, «Lo postmoderno y lo postcolonial», en *Tierra de nadie* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 32.

³⁹² Mar Villaespesa, «Citología», en *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994), 25.

³⁹³ Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos, «Conversa del mundo», Valle de las Ánimas, La Paz, 16 de octubre del 2013, en <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>, última visita, 17 de agosto del 2014.

³⁹⁴ En Estados Unidos se realizaron diversas exposiciones, entre las que destacan *Del Pueblo: The Folk Art of Latin America*, organizada por el Museum of Folk Art de Nueva York con una larga itinerancia por seis ciudades, *Colombia: Contemporary Images* en el Queens Museum y *The Chicano Codices: Encountering Art of the Americas* en el Mexican Museum de San Francisco. Esta institución presentó también *Pasión por Frida*, que incluyó un concurso de «la más parecida» a la artista. En Londres, la Latin American Arts Association organizó desde una perspectiva supuestamente híbrida *Cross-Cultural Currents in Contemporary Latin American Art*.

³⁹⁵ En otras regiones del Estado, como el País Vasco y Galicia, también se realizaron importantes acciones y eventos que han sido poco estudiados. Para una primera aproximación al caso gallego véase Pedro de Llano, «Better Days», 1993 (Santiago de Compostela: CGAC, 2014).

³⁹⁶ Las olimpiadas contaron con su respectiva «olimpiada cultural», que presentó tres exposiciones evolutivas: revisión del románico catalán, del modernismo y el primer Picasso. Véase Luis Francisco Pérez y Manuel Clot, «Barcelona», en sondeo «La nueva actividad institucional en España», *Revista Arena Internacional* 1 (1989): 9.

Los tres espacios intentaron establecer una alianza entre modernidad y tradición, inaugurándose al unísono el primer tramo del AVE entre Madrid y Sevilla.

En Sevilla, la alianza entre modernidad y tradición fue ampliada con el desarrollo de conceptos como descubrimiento, progreso, invención e innovación. El título original de la Expo hasta 1983 fue *El nacimiento de un nuevo mundo* y hasta 1987 el proyecto proponía una exposición universal que tendría dos sedes: Sevilla y Chicago. Con esta operación se proponía sanear el conflicto entre Chicago y Madrid a propósito del IV Centenario en 1892. Si bien el título de la exposición cambió a un generalista *La era de los descubrimientos*, se mantuvieron los cinco pabellones temáticos dedicados al pasado, presente y futuro de este asunto. El primero de ellos fue De la naturaleza y el nuevo mundo, un invernadero imitativo del siglo XV que entroncaba con los pabellones De la navegación, Del futuro, el sintomáticamente incendiado Pabellón de los descubrimientos³⁹⁷ y la exposición de La Cartuja *Circa 1942. Art in the Age of the Exploration* proveniente de la National Gallery de Londres. Esta presentaba prácticas europeas, americanas y asiáticas de forma separada justo antes del momento de la Conquista. La Expo incluyó también una serie de pabellones que vinieron a articular artes visuales, conocimiento científico y políticas de representatividad nacional, además de un Pabellón de las Artes donde se montaron sucesivamente más de treinta exposiciones de arte contemporáneo, una por nacionalidad participante. La Expo contó con una mascota llamada Curro: un pájaro con cresta y pico de cinco colores que hacían referencia a los cinco continentes, diseñado por el alemán Heinz Edelmann. Este influjo alemán fue una reverberación del propio desarrollo intelectual de la exposición pensada desde Madrid y Barcelona y no desde la propia Sevilla, lo que generó «*l'indifférence andalouse*».³⁹⁸

La Exposición Universal de Sevilla fue el apoteósico evento triunfalista que vino a reivindicar la figura del encuentro y del progreso de la modernidad que intentaba borrar las relaciones de poder entre los dos mundos, construyendo una imagen lavada de España.³⁹⁹ Al respecto, Francesc Torres comentó que «la programación de exposiciones de arte estaba pensada más como decoración del evento que como parte de un diálogo con su contenido. Existía un nerviosismo generalizado por evitar notas discordantes y el temor a manifestaciones contra la versión del viaje colombino como “encuentro entre culturas”».⁴⁰⁰ Mientras para algunos críticos «no es extraño [...] que en el fondo de una conmemoración vibre, de manera vergonzosa, la energía de la mala conciencia, manteniendo con ardor el sentimiento de responsabilidad por los estragos que se ocultan detrás de la gloria».⁴⁰¹ Esta voluntad entroncaba con otra que respondía al espíritu del siglo XIX de generar un archivo universal que diera cuenta del globo en una suerte de disneylandia para adultos como en más de algún medio se comentó. Álvarez Reyes, que sería años más tarde director del CAAC, lo definió como «mega-acontecimiento mezcla de gran almacén, feria y parque de atracciones».⁴⁰² Mientras, Juan Guardiola lo identificó como «el reino de Expolandia [...] Expo-Vogue 92».⁴⁰³ Por su parte, irónicamente, Chacón indicó que con el cierre de la Expo:

³⁹⁷ Para una narración de cómo había sido pensado el pabellón véase Antonio Lafuente y Jaime Vilchis, «El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Expo Universal de Sevilla», *Archivos de la Filmoteca* 21, Valencia, octubre (1995): 130-147. El desastre fue recubierto de forma decorativa por la obra *Los desbollinadores* de Eduardo Arroyo, destruida junto al edificio en el 2005.

³⁹⁸ María-Antonia de Castro, «Expo '92 à Séville, touchée mais pas coulée». Archivo de prensa BNV.

³⁹⁹ Jordi Borja y Tona Mascareña, «El Quinto Centenario y la imagen de España en el mundo», *Anuario Internacional CIDOB 1992* (Barcelona: CIDOB, 1993), 89-96.

⁴⁰⁰ Francesc Torres, «El libro de historia del olvido empecinado (anotaciones manuscritas a margen de página)», en *Too Late for Goya. Works by Francesc Torres*, ed. Marilyn Zaitlin (Arizona: Arizona State University Art Museum, 1994), 70.

⁴⁰¹ Roberto Puntal, «La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 65.

⁴⁰² Juan Antonio Álvarez Reyes, «La Inflación del Arte en Expo '92», *Papers d'Art* 49, octubre-noviembre (1992): 14.

⁴⁰³ Juan Guardiola, «Arte público», *Papers d'Art* 49, op. cit., 15.

Se cierra el cofre de las sorpresas, el boleto para la ilusión, el gran proyecto colectivo del futuro, el umbral por el que se ha dado paso a la modernidad entre latas de bebidas refrescantes y hamburguesas, tecnología de vanguardia y películas tridimensionales, entre el espectáculo de las grandes multinacionales y la creencia de que desde ahora se amplía la órbita por la que podemos girar dentro del cosmos. Ya somos más importantes, más internacionales, más sabios y universales que hace unos meses.⁴⁰⁴

En el marco de la Expo también se realizaron proyectos que salían del modelo de pabellones temáticos o nacionales, como las exposiciones de las colecciones del IVAM, La Caixa y la OEA.⁴⁰⁵ Esta última presentó su colección bajo el título *Mirando a la América Latina y el Caribe* en el actual Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, e itinerando a la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Por su parte, Waldo Rasmussen, desde el MoMA, organizó la exposición *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, que tras su presentación en la Estación Plaza de Armas de Sevilla siguió un periplo europeo hasta recaer finalmente en su sede organizadora.⁴⁰⁶ La exposición presentaba la producción artística de América Latina como una dócil continuidad de las corrientes estéticas modernas occidentales, borrando toda reflexión política sobre el legado colonial del continente. La mayoría de las opiniones no dudaron en señalarla como un «descarado intento de preservar un control total de las premisas ideológicas y estéticas [...] y de su interpretación desde categorías asignadas externamente».⁴⁰⁷ Como ha comentado Miguel López, «fomentó una representación despolitizada fuertemente asociada a los intereses de promoción y financiación económica de sectores privados tanto de Estados Unidos como de América Latina».⁴⁰⁸

Se creó también la Galería del Arenal, cuya dirección se otorgó al crítico José Luis Brea. En su texto en *Lápiz* de ese mismo año, paradójicamente, Brea habló del «discurso colonizador» y de una «multiculturalidad omnipresente en el teatro massmediático»,⁴⁰⁹ cuando estos problemas no fueron enfocados en ninguna de sus propuestas curatoriales en Sevilla. En el mismo texto Brea hacía referencia al «grado Expo» de la cultura, siendo Sevilla la apoteosis de un «vacío espectáculo al servicio solo de la industria del entretenimiento de masas».⁴¹⁰ Es llamativo que hiciera estas declaraciones siendo un agente activo de ese mismo espectáculo a través de la Galería del Arenal y la coordinación de las dos exposiciones de arte español que se llevaron a efecto.

Brea entendió que la Expo se proponía «como la exposición universal del arte —como revelaría un análisis rápido tanto de la cantidad de eventos artísticos organizados cuanto cualquier encuesta entre sus visitantes—. Las masas, en efecto, acuden esperando ver arte y se marchan creyendo haberlo visto».⁴¹¹ Cabe preguntarse si «las masas» iban a la Expo buscando «arte», conocimiento científico del mundo o decididamente espectáculo. El aparato espectacular fue escenificado como una suerte de relanzamiento de la centralidad

⁴⁰⁴ José Antonio Chacón, «Una mirada de un millón de años. Reflexiones para el debate», *Europ·Art Internacional* 12, III (1992): s/n.

⁴⁰⁵ La Organización de Estados Americanos fue creada en 1948, heredera de la Unión Panamericana creada en 1890.

⁴⁰⁶ Resulta interesante que mientras el MoMA organiza para España la citada exposición, en sus salas presente la muestra de instalaciones *Dislocations*, curada por Robert Storr. En la senda de lo que fue *Information* en 1970, la muestra vino a poner en duda los territorios familiares del museo en lo que se puede entender como «the most elaborate and ambitious display of the circumscribed institutional boundaries of the Museum of Modern Art», abordando además líneas de trabajo artístico que se inmiscuían en lo político, lo racial o lo sexual. En la muestra participaron Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman y Adrian Piper. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1998), 304.

⁴⁰⁷ Shifra M. Goldman, «Artistas latinoamericanos del siglo XX, MoMA. Nueva York: una repetición del pasado», *Art Nexus* 10, septiembre-diciembre (1993): 84-89.

⁴⁰⁸ Miguel López, «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?», *Afterall Journal* 23. Versión en castellano en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=643, 7, última visita, 20 de diciembre del 2013.

⁴⁰⁹ José Luis Brea, «El “grado Expo” de la cultura», *Lápiz* 88, X (1992): 10.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

española en la construcción del mundo moderno. Paradójicamente, era también un fenómeno de autocolonialismo europeísta en una «especie de inmigración de luxe [...] hay quien tiene visión de una invasión».⁴¹² La pulsión neoimperialista tuvo su ícono en el lanzamiento del satélite *Hispasat* el 11 de septiembre desde la Guayana Francesa, lo que respondía a esta política europeísta de poder que intentaba inventar una imagen de un Estado central —moderno, desarrollado y estable— que tan solo veinte años después se ve desmantelado en cuanto invención.

En ese contexto se estableció además una política de cooperación con los países de América Latina desde la AECID con oficinas de cooperación en casi todos los países latinoamericanos, por no mencionar archivos digitales, bibliotecas en torno al V Centenario, producciones televisivas y cinematográficas y espectáculos con más de mil representaciones en treinta países a nivel mundial, contando con un presupuesto de 38.500 millones de pesetas. Nacieron también la Comunidad Iberoamericana de Naciones, la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, la Comisión Parlamentaria Andaluza del V Centenario, el Patronato Provincial del V Centenario de Huelva y el Convenio Colón '92 entre la Junta de Andalucía y los Ayuntamientos de Moguer y Palos de la Frontera, algunos de los agentes financiadores de estas operaciones. El Convenio Colón '92 pretendía conmemorar los «lugares colombinos» a partir de la construcción del Archivo Histórico y Biblioteca Iberoamericana y la restauración del monasterio de Santa Clara, donde se realizó el voto colombino en 1493 y se presentó en 1992 la exposición *Américas* (véase el capítulo 4.1.2). En este sentido, el análisis de El Colectivo Vírico realizado en un temprano libro crítico con las celebraciones del 92 resulta más que certero: «La gesta del “descubrimiento” es el tamiz ideológico sobre el que el Estado español pretende asentar el único rol que el mercado único la va a dejar desempeñar: el de guardián de las fronteras del flanco sur de ese búnker económico llamado CCE y, con un poco de suerte, el de “reconquistador” del mercado iberoamericano».⁴¹³

Como una performance neocolonial, en Palos de la Frontera se organizó una frustrada reescenificación del primer viaje de Colón con reconstrucciones artesanales de *La Niña*, *La Pinta* y *La Santa María*, barcas que se utilizaron como escenario de la película *1492: la conquista del paraíso* y aún operan como atractivo turístico de la ciudad. Paralelamente, en Cádiz se organizó la Regata Colón '92. Doscientas embarcaciones realizaron un viaje hasta Puerto Rico, pasando por Nueva York y regresando a la península. La coronación de la conmemoración fue la visita de los reyes de España y el papa Juan Pablo II, aunque este llegase al año siguiente. Se trataba de una alianza entre Iglesia y monarquía hispánica que se reproducía desde la Conquista. Por estos «lugares colombinos» pasó también la antorcha olímpica el 13 de julio de camino a Barcelona. Evidentemente, España intentaba posicionar en el centro el discurso de lo hispano y lo ibérico, como claramente lo enunció el rey en 1992, «cuando conmemoremos el Quinto Centenario de aquel encuentro junto a una veintena de naciones independientes, libres y soberanas, la Comunidad Iberoamericana hará valer su peso y oír su voz en el concierto internacional».⁴¹⁴ Más claro deja este asunto el autor desde el que se ha extraído esta cita real:

⁴¹² Alma López-Wagner, «Somos moros, estamos negros. Una entrevista con Agustín Parejo School», *Revista Arena Internacional* 2 (1989): 20.

⁴¹³ El colectivo vírico, eds., «Introducción», en *El descubrimiento del '92. Expo, Olimpiadas... La otra cara del espectáculo* (Barcelona: VIRUS Editorial, 1992), 10. En la publicación colaboran, entre otros, La Radikal Gay, la Comisión contra la Capitalidad de la Asamblea Madrileña del «Desenmascaremos el '92» y la Conferencia Internacional de Pueblos y Naciones sin Estado.

⁴¹⁴ Discurso de Juan Carlos I en la cena de gala ofrecida al presidente de Guatemala, Vinicio Cerezo, con motivo de su visita oficial a España, 1 de octubre de 1986. Citado en Celestino del Arrenal, *Política exterior de España a Iberoamérica* (Madrid: Editorial Complutense, 1994), 221.

Lo que se conmemoraba en 1992 eran los 500 años de una fecha histórica no solo para España, principal protagonista de la misma, sino sobre todo para América y para toda la humanidad [...]. Ante tal acontecimiento, España optó por una conmemoración que aunase al mismo tiempo el pasado y el futuro, abriendo nuevas dinámicas que renovasen los viejos y distorsionados estereotipos de la historia de España y de su papel en el mundo y reforzase su proyección internacional a finales del siglo XX.⁴¹⁵

En paralelo comenzaba a llegar al Estado español una importante migración desde sus antiguas colonias como nunca antes había vivido en su historia. Para un país que se había caracterizado por la exclusión de la diferencia, el choque cultural se hizo evidente, así como la desadaptación de los recién llegados.⁴¹⁶ Consecuencia de eso fue el primer caso definido como xenofobia en el Estado español: el asesinato a balazos de la dominicana Lucrecia Pérez Matos. De manera paradójica, en el sistema del arte se presentó la primera exposición dedicada a un supuesto arte realizado desde la diáspora en Europa, *Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa*,⁴¹⁷ sin dar cuenta de estos problemas urgentes. La exposición proponía que el camino correcto sería el de la asimilación, la sinergia, la juntura o lo simbiosis con el modelo central. Al respecto, Camnitzer ha planteado que:

El proceso de colonización lleva a la internalización del deseo de asimilarse. Cuando la colonización triunfa, la asimilación se torna algo «natural» e inevitable [...] colonización, asimilación y afectación [...]. Casi todos los que hemos arribado de culturas diferentes hemos pisado estos tres peldaños [...]. Los tres pasos implican una sustitución de valores, una pérdida de lo que poseíamos.⁴¹⁸

L'auteur d'exposition

En este contexto se consolidó también la profesionalización del curador como *auteur d'exposition*. En la senda del trabajo *d'auteur* de Harald Szeemann en los sesenta⁴¹⁹ comienzan las publicaciones sobre la exposición como dispositivo y el curador como agente que analizan su propia función en el sistema del arte. Es el caso de las publicaciones *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*,⁴²⁰ *Museums and Communities. The Politics of Public Culture and Exhibitions*,⁴²¹ *L'art de l'exposition*⁴²² y *Meta 2. A New Spirit in Curating*,

⁴¹⁵ Celestino del Arenal, *Política exterior de España a Iberoamérica*, op. cit., 222.

⁴¹⁶ Para algunas aproximaciones a la inmigración en el Estado español véase por ejemplo Carlos Giménez, *Qué es la inmigración: ¿problema u oportunidad?, ¿cómo lograr la integración de los inmigrantes?, ¿multiculturalismo o interculturalidad?* (Barcelona: RBA, 2003).

⁴¹⁷ La exposición se presentó en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, el Museo de Arte Moderno de Oviedo, la Sala Rekalde de Bilbao, la Tecla Sala de Barcelona y la Sala Amós Salvador y la de exposiciones del Ayuntamiento de Logroño. Si bien este problema ha sido menos trabajado en Europa que en los Estados Unidos, existen algunos antecedentes. La exposiciones curadas por Miguel Rojas Mix en 1982 son un claro ejemplo: *Artisti latinoamericani in Europa. Creatività tra due culture 1945/1982* en el Museo d'Arte Moderna de Venezia y *L'Amérique latine à Paris* en el Grand Palais de París. Un caso paradigmático fue la mencionada exposición *The Other Story*, que dio un giro respecto a lo que en el Reino Unido se esperaba de las prácticas artísticas de «sus inmigrantes» provenientes principalmente de las antiguas colonias. Para analizar este fenómeno de supuesto encuentro entre culturas en la migración al antiguo Primer Mundo, la idea de lo *chi'xi* propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui podría operar de forma activa, si bien ella lo plantea para el encuentro irresuelto de lo europeo y las culturas andinas precolombinas.

⁴¹⁸ Luis Camnitzer, «El acceso a las corrientes hegemónicas del arte», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 117-118.

⁴¹⁹ El mítico curador aterrizó por primera vez en la escena española en 1992 con dos proyectos: *Suiza visionaria* en el Museo Reina Sofía y el Pabellón suizo en la Expo. Este aterrizaje tuvo resonancias al menos en dos iniciativas que transferían al curador al sistema del arte español: la exposición *El real viaje Real / The Real Royal Trip*, con obra de diecisiete artistas españoles y tres latinoamericanos en PS1 y el Museo Patio Herreriano en el 2003-2004, y la primera edición de la BIACS en el 2004 promovida, entre otros, por Juana de Aizpuru.

⁴²⁰ Steven Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991).

⁴²¹ Ivan Karp, Steven Lavine y Christine Muller, *Museums and Communities. The Politics of Public Culture and Exhibitions* (Washington: Smithsonian Books, 1992).

editado por Ute Meta Bauer.⁴²³ La propia Documenta IX de 1992, curada por Jan Hoet,⁴²⁴ perpetuó también el modelo de supuesta integración global a partir de la presencia de siete artistas latinoamericanos —Waltercio Caldas, Saint Clair Cemin, Jac Leirner, José Resende, Cildo Meireles, Guillermo Kuitca y Eugenio Dittborn—, con los que se pretendía «*demonstrates that Latin American art can now take its rightful place in the global art World*».⁴²⁵ En este contexto se rumoreaba incluso la creación de una «Documenta del Sur».

Si por un lado se consolidaba la reflexión sobre el dispositivo expositivo y el rol curatorial con función de supuesta integración de la diferencia, por otro se propiciaba la reflexión y publicación de libros en torno a la teoría e historia colonial desde diferentes enfoques: Enrique Dussel,⁴²⁶ Eduardo Subirats,⁴²⁷ Carlos Fuentes,⁴²⁸ Stephen Greenblatt⁴²⁹ y Miguel Rojas Mix⁴³⁰ fueron algunos de los autores convocados. Este último en particular, vinculado a la Extremadura que intentaba fallidamente recuperar su espíritu conquistador, editó también las *Cartas de don Pedro de Valdivia: que tratan del descubrimiento y conquista de la Nueva Extremadura*. En el ámbito de la investigación doctoral esto también fue propulsado, siendo Jesús Carrillo un hijo de esta política de recuperación de la larga memoria histórica.⁴³¹

En el ámbito institucional español, este 1992 se inauguró la Casa de América de Madrid bajo la dirección de John Delariga,⁴³² con la presencia del rey Juan Carlos I y diecinueve jefes de estado americanos a propósito del la II Cumbre Iberoamericana. En la senda de la American Society de Nueva York y la Casa España de La Habana, el proyecto vino a promover un diálogo en múltiples niveles entre España y América Latina. No resulta casual que se decidiese nombrarla como «América» sin apelativos en los momentos en que España se reposicionaba simbólicamente en la construcción de los últimos cinco siglos del mundo oval. La casa se inauguraba con la exposición *Voces de Ultramar. Arte en América Latina: 1910-1960* (véase cap. 3.1), proveniente del CAAM, que intentaba en aquel momento posicionar su lugar central en la narración de la historia global.

Este año también se publicaron dos textos de Gerardo Mosquera en *Lápiz*. El autor incluía el problema de la mirada eurocéntrica a partir de palabras como «postcolonial», «subalterno» y «colonialismo». «El Síndrome de Marco Polo» tomó por título una obra de Flavio Garcandía que fue presentada en la II Bienal de La Habana en 1986, que Mosquera ha entendido como la primera exposición de arte global. En el texto planteaba que «hubo que esperar hasta el final del milenio para descubrir que padecíamos el Síndrome de Marco Polo. Este constituye una reacción teratológica que ve lo diferente como *portador* de gérmenes nocivos y no de elementos nutrientes. [...] El eurocentrismo dominante y tanático».⁴³³ Por otro lado, en el catálogo de *Tierra de nadie* se publicaba el primer artículo en el Estado español de Homi Bhabha, «Lo postmoderno y lo postcolonial» (véase cap. 4.1.1), al mismo tiempo que el canon del arte crítico norteamericano de *October* introducía también

⁴²² Bernd Klüser y otros, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (Fráncfort: Insel Verlag, 1991).

⁴²³ Ute Meta Bauer, *Meta 2. A New Spirit in Curating* (Stuttgart: Kunstlerhaus Stuttgart, 1992).

⁴²⁴ En la anterior Documenta VIII de 1987 el único artista latinoamericano fue Alfredo Jaar.

⁴²⁵ Paulo Herkenhoff y Geri Smith, «Latin American Art. Global Outreach», *ARTnews*, octubre (1991): 88.

⁴²⁶ Enrique Dussel, *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (Madrid: Nueva Utopía, 1992).

⁴²⁷ Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 1994).

⁴²⁸ Carlos Fuentes, *The Buried Mirror. Reflections on Spain and the New World* (Londres: André Deutsch, 1992).

⁴²⁹ Stephen Greenblatt, ed., *New World Encounters* (California: University of California Press, 1993).

⁴³⁰ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América* (Barcelona: Editorial Lumen, 1991).

⁴³¹ Jesús Carrillo, *Naturaleza e Imperio: la representación del mundo natural en la Historia General y Natural de Las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo* (Madrid: Fundación Carolina, 2004).

⁴³² Este director luego fundó la Casa Asia, promoviendo el modelo de casa geográfica que hoy existe en el Estado español.

⁴³³ Gerardo Mosquera, «El Síndrome de Marco Polo», *Lápiz* 86, V (1992): 22-27.

lo postcolonial con un texto del mismo autor.⁴³⁴ Estas operaciones no tuvieron un efecto crítico significativo en el sistema del arte local.

En términos museísticos, el eje cultural del paseo del Prado de Madrid se consolidaba con la apertura del Museo Thyssen-Bornemisza bajo la curaduría de Tomás Llorens y la inauguración de la colección del MNCARS con el traslado simbólico del *Guernica* del Casón del Buen Retiro al Edificio Sabatini.⁴³⁵ Con ello se conformaba el llamado triángulo de los museos, dando marcha a lo que fue la proliferación de espacios de arte en el Estado. Esta proliferación respondería a una pulsión de operaciones mayores que, en palabras de Jesús Carrillo, revelaba la «contradicción entre la pretensión de promover la necesidad social del arte, y hacerlo a través de su desvinculación de cualquier necesidad social».⁴³⁶ Un análisis crítico temprano de esta situación fue realizado en el segundo número de la revista *Arena*, que publicó un artículo escrito a múltiples manos sobre «La nueva actividad institucional en España». Los autores dieron cuenta del ya proclamado *boom* de los museos. En una alianza estratégica entre museo y academia, este año también se fundó en la UAM el Instituto de Estética encabezado por José Jiménez. El instituto vendría a funcionar como un agente de teorización de los proyectos museales españoles. En 1989, Rosa Olivares identificaba la falta de grandes proyectos expositivos temáticos pensados internamente, a lo que Carmen Giménez respondía que:

Un grave problema de comisarios. La función del comisario sería normal que existiera aquí, como en otros países; sin embargo, tú lo sabes, siempre se dice «María y Carmen» o «Carmen y María», y es que María Corral y yo hemos sido las únicas que desde los años setenta hemos estado en las exposiciones, en la Documenta, en las ferias, en las bienales [...]. Aquí el gran problema es la ausencia de *curators*. España es un país muy atractivo y lleno de artistas, pero hace falta algo más de experiencia y de trabajo.⁴³⁷

Desde una perspectiva crítica, la editorial de la revista *Arena* ponía en cuestión el carácter extranjerizante con que se consolidaba esa figura. De ahí la crítica a la principal figura curatorial y de gestión cultural española del momento, Carmen Giménez, indicando que se trataba de una «*situación corrupta*» lo que se ha generado desde el Ministerio de Cultura con un tipo de política basada en la propaganda [...] ¿qué ha dejado como infraestructura viable?, ¿qué exposiciones en seis años ha generado realmente desde España?». ⁴³⁸ En términos paródicos lo planteaba en la misma revista el colectivo Agustín Parejo School, para quienes el Centro Nacional de Exposiciones y ARCO habían generado «una ansiedad de nuevo rico, de adhesión snob a lo *in*, que es precisamente ese consumo indiscriminado de extranjero».⁴³⁹

⁴³⁴ Honi Bhabha, «Freedom's Basis in the Indeterminate», *October* 61 (1992): 46-57.

⁴³⁵ Sobre esta situación Power comentó: «No lamentaremos mucho, pues, afirmar que la cuestión del “destino” de la obra aparece de pronto más significativa de su contenido». Kevin Power, «Sin título», en *Juan Delcampo. Diga 93* (Valencia: Sala d'Exposicions Universitat de València, 1992), VI. La afirmación fue realizada en el catálogo de la exposición de Juan Delcampo *Diga 93*. En la instalación, Delcampo construyó un *Guernica* transparentado y esparcido como espejo roto. En el catálogo colaboraron Power, Mar Villaespesa y José María Giro. Este incluyó una intervención paródica donde citaba diferentes artistas comentando sobre este nuevo museo y su colección. Por ejemplo indicaba «una selección floja e incompleta» (Juan Genovés), «refleja un gusto personal» (Rafael Canogar), «me gusta, pero no están todos los que son» (Luis Gordillo), «es la colección de la hamburguesa» (Álvaro Delgado) o «me revienta tener que exponer en el Reina Sofía» (Antonio López).

⁴³⁶ Citado en Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa, «EL PRODUCTOR COMO PRODUCTOR. Una crónica del trabajo en colaboración de Mar Villaespesa y BNV producciones», *Seminario Intercambios. Archivo F.X.: de economía cero* (Barcelona, Museu Picasso, 6-8 de marzo del 2012). Versiones en pdf en <http://fxysudoble.com/es/cronologia/mar-villaespesa-y-joaquin-vazquez/>, 4, última visita, 10 de marzo de 2014.

⁴³⁷ Rosa Olivares, «Carmen Giménez deja su cargo», *Lápiz* 60, VI (1989): 86-87.

⁴³⁸ Sin autor, «Editorial», *Revista Arena Internacional* 4, octubre (1989): 6.

⁴³⁹ Alma López-Wagner, «Somos moros, estamos negros. Una entrevista con Agustín Parejo School», op. cit., 20.

«Desenmascaremos el '92»

En este marco general de conmemoración de los quinientos años, Nelly Richard planteó una estela ideológica desde *Magiciens de la Terre* que se propagaría en una búsqueda de lo autóctono o primordial del Tercer Mundo dentro del sistema expositivo, «como si solo fuera posible conmemorar este descubrimiento *recolonizando*, es decir, reasujetando el arte latinoamericano a las convenciones regresivas de una metafísica del origen».⁴⁴⁰ No solo a nivel teórico se actuó en contra de estas celebraciones, sino que una serie de agentes pusieron en cuestión tanto la conmemoración neocolonial como el marco de actuación dentro de la integración del Estado español en el capitalismo avanzado. Desde la Plataforma «Desenmascaremos el 92», por ejemplo, se apoyaron las organizaciones locales de pueblos indígenas, quienes propusieron la campaña *500 años de resistencia indígena y popular*, además de organizar diversas acciones contra las Olimpiadas, la Conferencia Iberoamericana de Jefes de Estado o la Conferencia Mundial Energética de Madrid.

En el sistema del arte, el libro hegemónico respecto al siglo XX, *Arte desde 1900*, introdujo la década de los noventa con una entrada que hacía referencia a 1992 y el proyecto *Mining the Museum* de Fred Wilson. Este, convertido ya en un lugar común del arte crítico de la década, fue un proyecto que propuso al artista como curador a partir de la readecuación de la colección del Maryland Historical Society de Baltimore. La recontextualización de objetos artísticos y culturales vino a denunciar el racismo intrínseco de la museología occidental y su aparato expositivo como sistema de verdad imperialista, además de recuperar la historia esclavista de la región. Otros artistas, con menor repercusión internacional por su localización geopolítica, también cuestionaron este sistema cruzando además la evangelización como un factor relevante en la construcción de este sistema de desigualdad racial de la Conquista que se conmemoraba. León Ferrari realizó su pieza *1492-1992. V Centenario de la Conquista*; Luis Cruz Azaceta, *Still Life: 500 Years of Colonialism*; y Liliana Maresca, *La conquista*.⁴⁴¹ En la plaza de Colón de Madrid Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realizaron este año la performance *The Couple in the Cage: Guatinani Odyssey*. La acción consistió en una parodia a las exposiciones humanas del siglo XIX a través del enjaulamiento de dos falsos indígenas de la también falsa isla de Guatinai. Desde la producción dentro del Estado español bien resume Expósito las estrategias críticas del momento:

En 1991 comienzan a manifestarse una serie de experiencias artísticas que atacan a «1992» como signo, conscientes de la importancia política que adquiriría ese año, apoteosis de celebraciones institucionales (sustancialmente el V Centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid). «1992» se convierte en una diana material y simbólica para acometer una crítica, aún entonces en muchos aspectos incipiente e inarticulada, de las políticas culturales dominantes instauradas durante la década precedente y, a través de ellas, del modelo de democracia realmente existente erigido en la era socialdemócrata, cuyos pilares se hunden en los procesos de transición política de los años setenta. El comienzo de los años noventa es el momento de los ácidos envíos postales anti-92, seudocomerciales y seudocorporativos, de José María Giro; de la sui generis versión castiza de la crítica institucional a cargo de Juan del Campo y, fundamentalmente, de la actividad organizativa y aglutinadora de Estrujenbank, en su sala de exposiciones de Madrid y, sobre todo, en el evento que constituye una de las afirmaciones más netamente anti-noventaydosistas del período, la conflictiva exposición colectiva de grupos que tuvo lugar en un pueblo rural manchego, Cinco Casas: Cambio de sentido.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Nelly Richard, «Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes», en *Cirugía plástica, Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989* (Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989), [separata con textos en castellano], 41.

⁴⁴¹ Adriana Miranda, *Frenesí — Liliana Maresca — 1984/1994*, DVD, 35 min., Argentina, 1994.

⁴⁴² Marcelo Expósito, «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas* (2008), en <http://eipcp.net/transversal/0507/exposito/es>, última visita, 10 de marzo del 2013.

En la línea del giro biopolítico comentado en el capítulo dedicado a 1989, Pepe Espaliú movilizaría a agentes en San Sebastián y Madrid para la realización de su hoy mítico *Carrying* donde se articulaban las políticas del sida con la propia estructura urbana e institucional. El recorrido, durante el cual el artista es cargado de mano en mano por las calles, acaba en Madrid en las puertas del Museo Reina Sofía, siendo recibido por su directora, María Corral. Mientras, en el interior del museo, se presentaba la II Bienal de la Imagen en Movimiento a propósito de la capitalidad cultural, donde Marcelo Expósito presentó un video clave en la reflexión sobre la historia colonial como *Tierra prometida*, que en su formato instalativo fue llamado *La conquista del paraíso*. La pieza proponía una revisitación a la activación franquista de la Conquista. Una exposición que recuperó esta larga memoria histórica en Argentina fue *500 años de represión* realizada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Una operación similar pero panamericana fue planteada en Colombia por la exposición *Ante América* (véase cap. 5.1.4) y en el propio Nueva York un grupo de artistas, entre los que se encontraban Caterina Borelli, Ana Busto, Fred Wilson, Catalina Parra o Cris Bratton, crearon la revista *1492-1992 Re-View*, que enfrentaba críticamente la conmemoración del evento invitando también a intervenir a otros artistas como Nicanor Parra, Juan Downey, Rogelio López Cuenca o Antoni Muntadas.

Si bien el epígrafe de Bhabha se puede leer como acertado en términos de la centralidad buscada por el sistema del arte central, existieron otras operaciones curatoriales que intentaron producir estrategias críticas y descentradas al proyecto de recuperación de la memoria colonial por parte de Europa. La exposición *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* fue de las escasas que tuvieron una visión crítica del evento conmemorado. Presentada en el Royal Museum of Fine Art de Amberes, contó con la curaduría de Catherine de Zegher y Paul Vandenbroeck. El título de la exposición fue establecido desde la dimensión histórica que reactivaba ciertas nociones indígenas entre sol y luna con sus correlatos sexuales y de materias primas. De Zegher había propuesto el título *Ver America*, jugando con el sentido de «ver» en castellano y portugués frente al flamenco que sería «lejos». Explícitamente se quiso distanciar de *Magiciens de la Terre* y *Arte en Iberoamérica*. La exposición tomó en consideración cuatro ejes —económico, artístico, religioso e intelectual— con los que pretendía dar cuenta de «*five centuries of confrontation*». ⁴⁴³ En la senda de Serge Gruzinski, ⁴⁴⁴ esta confrontación sería entendida como formas de destrucción de tradiciones, identificando el poder de las imágenes en el proceso de Conquista y Colonización que se extendía al presente, «*because the catholic visual propaganda could be compared to the contemporary media, replacing paintings by television, which participates in the colonization of the gaze*». ⁴⁴⁵

La exposición propuso un sistema de diálogos y desacuerdos visuales en que se desestructuraba la narración lineal de la historia entrecruzando producciones históricas tanto europeas como americanas y obras contemporáneas. Con ello se evitaba una narración estilística o histórico-lineal para proponer problemas que operaban de forma transhistórica. En palabras de De Zegher, la relación entre historia y presente se planteaba de forma que «*by conceiving the exhibition as a juxtaposition of the contemporary works next to the old works in the same spaces of the Antwerp Museum, we should be able to show the two apparently different problematics reflecting each other*». ⁴⁴⁶ Estratégicamente, los curadores decidieron establecer dos grandes zonas opuestas como la visión de cada lado del Atlántico.

Desde la visión europea se presentaba la conquista religiosa, intelectual y económica, pero también la conquista de los sentidos. La sección presentaba un importante acervo

⁴⁴³ Paul Vandenbroeck, «Incomprehensibly, the Sun Turns Pale and Ashen Mother Moon Seems Ill from Fear», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 19.

⁴⁴⁴ Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à «Blade Runner» (1492-2019)* (París: Fayard, 1990).

⁴⁴⁵ Catherine de Zegher y Benjamin Buchloh, «Ver America. A Written Exchange», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, op. cit., 223.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 226.

bibliográfico producido en Flandes, objetos de uso cartográfico, tapices, pinturas flamencas, monedas, plumería y platería, además de pinturas coloniales que representaban estos acontecimientos y objetos americanos encontrados en excavaciones arqueológicas en Bélgica. Como reacción contemporánea y del siglo XX la sección presentó obras de Xul Solar, Lucio Fontana, Torres-García, Lygia Clark, Mathias Goeritz, Jillie Durham, Luis Camnitzer, Óscar Muñoz, Alicia Barney, César Paternoso, Cildo Meireles, Víctor Grippo, Waltercio Caldas, Carlos Capelán e incluso algunos artistas entonces desconocidos a nivel internacional como Anna-María Maiolino y Gabriel Orozco.



America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries, Ambers, Royal Museum of Fine Arts, 1992.

La visión del otro lado fue identificada como el «laberinto latinoamericano» y presentaba materiales que pretendían reflexionar sobre los principios del poder y la autoridad además de la imagen de la mujer y el hombre.⁴⁴⁷ La selección histórica incluía pinturas y tallas de los virreinos del Perú y Nueva España, con las paradigmáticas representaciones de la pintura de castas. La selección histórica incluía también una serie de textiles andinos y cerámicas junto a algunas pinturas, acuarelas, máscaras y exvotos del siglo XIX. Las respuestas contemporáneas de esa mirada no solo presentaron producciones definidas como artísticas,⁴⁴⁸ sino también objetos ceremoniales que aún siguen operando en comunidades vivas. Con la doble contraposición de lo histórico frente a lo contemporáneo y de la mirada europea frente a la latinoamericana, De Zeghers pretendía un «*empowerment of the marginalized cultures and the dismantling of the Eurocentric cultural formation*».⁴⁴⁹ La operación funcionaba revelando las dos caras del proceso y presentando cruces insólitos entre la permanencia de formas de cultura popular e indígena —por ejemplo, en la obra de Cecilia Vicuña—⁴⁵⁰ con una lectura feminista de la historia, retomando de forma crítica el criterio de buena voluntad de recuperar lo popular plateado por Dawn Ades. Con ello la curaduría propuso un cuestionamiento de la progresión lineal de la narración histórica, evidenciando el carácter ficcional de toda historia y toda cartografía. Si bien se trataba del proyecto crítico

⁴⁴⁷ El catálogo de 528 páginas incluyó una amplia selección de ensayos de investigadores latinoamericanos (José de Mesa, Teresa Gisbert, Gustavo Navarro Castro) y de los Países Bajos (Ernst van den Boogaart, Charles Merewether, John Everart), además de una española (Concepción García Sáiz).

⁴⁴⁸ Los artistas incluidos fueron Pedro Figari, Ramón Cano Manilla, Frida Kahlo, Mariella Agois, Débora Arango, Ana Mendieta, Eugenio Dittborn, Lea Lubin, José Bedia, Beatriz González, Alfred Wenemoser y Roberto Obregón, Cecilia Vicuña, Juan Dávila y nuevamente Víctor Grippo y Orozco.

⁴⁴⁹ Catherine de Zegher y Benjamin Buchloh, «Ver America. A Written Exchange», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, op. cit., 239.

⁴⁵⁰ Cinco años después de *America, Bride of the Sun...* De Zegher organizó una exposición individual a Vicuña junto a la primera publicación monográfica sobre su obra. Véase Catherine de Zegher, ed., *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1997).

más interesante en torno al V Centenario, no estuvo exento de críticas. Camnitzer, que era parte de la muestra, criticaría posteriormente la descontextualización que producía la exposición y la exclusión de las prácticas conceptualistas.⁴⁵¹

A modo de digresión resulta pertinente incluir en estas «resistencias creativas» un giro fundamental vivido en la teoría y práctica feministas. Este año se publicó en Nueva York *Gender Trouble* de Judith Butler, que abriría las puertas a la teoría queer. En el Estado español esto tuvo paralelismos significativos. La escisión del ala más subversiva del movimiento homosexual español llevaría al nacimiento de los colectivos LSD y La Radikal Gay, organizando estos últimos la *Operación Mariquita el 92. Gais contra el 92* dentro de la que se realizaron, entre otras cosas, charlas como *Plumas sí, armaduras no. Homosexualidad en la América pre-colombina y Al-Ándalus*. Mientras, la artista chilena radicada en Madrid Cecilia Barriga realizó el video *Meeting two Queens* que de forma no-programática planteaba los mismos problemas de la performatividad que Butler. Paralelamente en Bolivia nació el colectivo Mujeres Creando (véase cap. 5.1.6).

En el capítulo a continuación se ha decidido realizar una digresión con lo esperable para explorar el neocolonialismo de las conmemoraciones. De forma detallada se analiza un proyecto que pensó las relaciones coloniales españolas sin centrarse en el arte latinoamericano, sino en problemas que desbordaban el conflicto situado en la región de Andalucía.

⁴⁵¹ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).

4.1. En el límite del monumento. *Plus Ultra*, Andalucía

No se han democratizado lo suficiente los procesos de producción, distribución y exhibición porque los operadores que intervienen en la realización —artistas, directores de museo, galeristas, comisariado— no han estado interesados en hacerlo, ya que ello significaría «aproximar» la obra y hacer cercana una imagen. Es modificar «la jerarquía desde la que ha sido elegida», «liquidarla», despojarla de su particularidad y de su valor.⁴⁵²

Se trataba de operar desde y con la periferia, de contextualizar la propuesta en la realidad andaluza, de reescribir el *site-specific* y el *public art* para desaprender o reaprender conceptos aprendidos sobre el contexto, el proceso y lo público.⁴⁵³

En la Exposición Universal de Sevilla existió una vocación manifiesta por resituar el rol jugado por España en la construcción del mundo moderno y sus disputas, lo que quedó evidenciado al menos en dos ejes expositivos: la del nunca inaugurado Pabellón de los Descubrimientos, junto al de la Navegación, el del Futuro y el siglo XV, y la gran exposición *Circa 1492. El arte en la época de las exploraciones*, que sería presentada en las dependencias de La Cartuja que hoy albergan al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Dentro de este orbe general de asumida actualización imperial existía un marcado giro cultural que permitía a España aproximarse al debate internacional sobre lo moderno. Con más de seis mil obras, la Expo fue definida como «una de las mayores concentraciones artísticas de la historia. [...] El museo efímero más grande y variado del mundo».⁴⁵⁴

La reinención de lo español y lo latinoamericano fueron asuntos fundamentales dentro de la Expo. Si bien lo latinoamericano fue introducido desde lecturas anglosajonas, en el caso español fue, entre otros, José Luis Brea quien dio forma a lo que por arte español se entendería. En un claro guiño a Walter Benjamin, esto lo realizó a partir de la exposición oficial *Pasajes*, que se plantearía dentro de «un estilo más serio y profesional que folclórico, y más sobrio que melómano, sin caer en el aburrimiento ni en el esperpento».⁴⁵⁵ La exposición incluyó obras de 47 artistas, desde Tàpies y Saura a Barceló y Perejaume. José María Giro realizó una sátira a esta selección en su obra homónima *Pasajes* —subtitulada *Poesía experimental*—, que incluyó comentarios de prensa sobre los artistas españoles. Brea, paralelamente, fue responsable de su propia contrapartida con la melancólica exposición *Los últimos días*, que inauguraba la Sala Arenal de Sevilla. Bajo su dirección, la muestra se propuso como un panorama del arte del fin de milenio desde una «opción analítica»⁴⁵⁶ en una línea postmoderna y apocalíptica que Ángel Pérez identificó próxima a la exposición

⁴⁵² Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa, «EL PRODUCTOR COMO PRODUCTOR. Una crónica del trabajo en colaboración de Mar Villaespesa y BNV producciones», en *Seminario Intercambios. Archivo F.X.: de economía cero* (Barcelona, Museu Picasso, 6-8 de marzo del 2012). Versiones en pdf en <http://fxysudoble.com/es/cronologia/mar-villaespesa-y-joaquin-vazquez/>, 1, última visita, 10 de marzo del 2014.

⁴⁵³ Miguel Benlloch y Mar Villaespesa, texto de evaluación de *Plus Ultra* presentado en *La Situación: Encuentros-Cuenca-Arte Español* en 1993. Reproducido en Mar Villaespesa, «Querido Miguel», en *Miguel Benlloch. Acaeció en Granada* (Granada: Cienigramos, 2013), 8.

⁴⁵⁴ José Antonio Chacón, «Una mirada de un millón de años. Reflexiones para el debate», *Europ·Art Internacional* 12, III (1992): s/n.

⁴⁵⁵ Victoria Combatía, «El Pabellón español en la Expo '92», *Revista Arena Internacional* 5, diciembre (1989): 8.

⁴⁵⁶ Los artistas incluidos fueron Ignasi Aballí, Pep Agut, David Bryars, Pedro Cabrita Reis, Hannah Collins, Jordi Colomer, Pepe Espaliú, Robert Gober, Rodney Graham, Cristina Iglesias, José Maldonado, Reinhard Mucha, Juan Muñoz, Hirsch Perlman, Simeón Saiz Ruiz, Jan Vercruyse y Jeff Wall. Los textos del catálogo estuvieron a cargo del propio Brea, además de Massimo Cacciari, Dan Cameron, Manel Clot, Juan Vicente Aliaga y Francisco Jarauta.

Zeitlos que Harald Szeemann presentó en 1988 en la Estación de Hamburgo en Berlín.⁴⁵⁷ Entre los quince epígrafes que introducen el texto curatorial se incluía al rockero Lou Reed, líder del grupo The Velvet Underground, que decía: «Este no es tiempo de celebraciones... este es el tiempo en que ya no hay tiempo».⁴⁵⁸ Se trataba en cualquier caso de una integración forzada del arte español en los lenguajes del arte internacional. Es en este marco de articulación geopolítica, pero también de supuesta actualización de los lenguajes del arte, en el que se generó una nueva escena de crítica y curaduría en la que se encontraba, entre otros, Mar Villaespesa, responsable del proyecto *Plus Ultra* objeto de este análisis.

La actualización imperativa

En un panorama donde la alianza entre empresa y mundo del arte se asociaba casi exclusivamente al galerismo, Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch crearon en 1988 la empresa de producción BNV, primero en Granada y luego Sevilla. De forma decididamente militante, se establecieron con la «voluntad de agitación cultural, de crear e incidir en la política cultural [...] de la militancia antifranquista y durante la transición de la militancia ciudadana, sindicalista, antimilitarista, gay».⁴⁵⁹ BNV iba a producir publicaciones como la revista *La Fábrica del Sur* —publicación ilustrada dirigida por Mariano Maresca que estaba asociada a lo que se conoció como la «otra sentimentalidad»—, además de exposiciones como *Arte de diario: diseñadores andaluces* y *Almería: cinco siglos de historia*. En 1989 nacería y moriría con su sexto número y bajo el sello de Producciones del Desierto la revista bilingüe *Arena Internacional del Arte*, heredera de *Figura* (1983-1986) y *Sur Express* (1986-1988). *Arena* fue identificada como «la única revista del país seriamente comprometida con el arte actual, [que] ha hecho volver sobre Sevilla los ojos de toda España y de parte del extranjero».⁴⁶⁰ La revista contó como editores a los mencionados José Luis Brea y Mar Villaespesa, además del británico Kevin Power.

Su nombre respondía a diferentes coyunturas: en primer lugar, al espacio desértico como lugar de intervención. Así lo planteaba Villaespesa en el número 0: «Desde el punto de vista de la producción, es, precisamente, su carácter desposeído de los rasgos o señas de habitabilidad lo que lo hace paraje ideal para la confrontación del sujeto consigo mismo».⁴⁶¹ Por otro lado, el título aludía —al menos inconscientemente— a la arena como lugar de los luchadores y el juego como espacio de confrontación. Este número 0 fue dedicado por completo a obras y textos en torno al desierto. En él intervino, en la última página, el colectivo Agustín Parejo School, que lo hizo con un mapa del Sahara cortado por un vinilo que contenía la pieza de Paul Bowles *REH DIAL BENI BOUHIYA*, grabada en Segangan, desierto del Sahara. La revista, de un año de duración, prácticamente no contuvo alusión alguna a las prácticas externas al eje Europa-Estados Unidos, con la excepción de reseñas a *Magiciens de la Terre* y la XX Bienal de São Paulo de 1989, curada por Carlos von Schmidt, Stella Teixeira de Barros y João Candido Galvão. La bienal, paradójicamente, volvía al modelo de representación nacional que había sido eliminado en las cuatro ediciones anteriores a cargo de Walter Zanini y Sheila Leirner.

⁴⁵⁷ Ángel Pérez Villén, «Las vanitas neobarrocas», *Lápiz* 87, X (1992): 64.

⁴⁵⁸ José Luis Brea, «Los últimos días», en *Los últimos días* (Sevilla: Salas del Arenal, 1992), 14.

⁴⁵⁹ Joaquín Vázquez, «Transacción: producción, autoría, circulación», conferencia presentada en *Nodos. Conexiones e interferencias en la creación intermedia Sevilla* (Sevilla, I+CAS, 31 de abril del 2011).

⁴⁶⁰ José Yñiguez, «Un índice desde el corazón», en *En la torre. Pintura sevillana. Tres generaciones* (La Aljaba: Ayuntamiento de La Aljaba, 1986), 7.

⁴⁶¹ Mar Villaespesa, «El delfín y el submarino», *Arena Internacional del Arte* 0, enero (1989): 16.

Villaespesa (Almería, 1953), licenciada en Filología por la UCM, había comenzado su carrera como crítica y curadora a comienzos de los ochenta. En un pequeño catálogo de 1983 en torno a la pintura de Gerardo Delgado esta ya venía a plantear los problemas sobre territorio, frontera y arte que han atravesado su carrera. Estableciendo una comparación entre Delgado y John Cage, decía: «Tiempo y silencio pueden ser limitados y a la vez son límites, orillas. En el espacio se tiende un puente como un tenso arco. [...] El flujo continuo entre una orilla y otra va a modelar la historia del arte».⁴⁶² Dicho texto va a continuar destacando las relaciones espaciales de las pinturas en sala como premonición de sus preocupaciones espaciales y geopolíticas que sobrepasaban la obra del artista: «El puente tendido entre los lienzos permite la conexión de los bordes, esos que implican la presencia de otros. El borde no es un fin sino el anuncio de lo próximo a aparecer o el final de un lado que implica el comienzo de otro. [...] William Faulkner sabía que hablar del Mississippi, del Sur, era ser universal».⁴⁶³

En la segunda parte de la década Villaespesa siguió colaborando con diferentes artistas españoles, mientras realizaba un postgrado en Nueva York. En este contexto participó de una de las primeras exposiciones «de mujeres» en el Estado español: *8 de marzo*, curada por Andrés García Cubo en el Antiguo Colegio de San Agustín de Málaga en 1986. En ella participaron Consuelo Gómez, Machu Harras, Cristina Iglesias, Elena Laveron, Eva Lootz, Ángeles Marco, Soledad Sevilla y Susana Solano. Villaespesa escribió el texto «Mientras la forma sueña». Al aludir a la expansión del medio escultórico, vino a cuestionar sutilmente el carácter femenino de la muestra. Diría, primero, que «conciben la forma no literaria para demarcarse e individualizarse sin atender al género»,⁴⁶⁴ para finalizar con una cita a Meret Oppenheim que irónicamente la desplazaba hacia «la forma o el útero sueña». La cita a la artista suiza recién fallecida entonces decía así: «No existe ni un pensamiento femenino (existe solamente un pensamiento) ni un arte femenino. Con ello yo expreso, fuerte y claramente, mi convicción: existe solo un ánimo, existe solo un arte».

A pesar de que en el Estado español la figura del curador se encontraba en proceso de profesionalización, Villaespesa colaboraba con artistas en proyectos donde, si bien no aparece mencionada como curadora, escribía el principal o único texto de la muestra. Es el caso de la exposición que ese mismo 1986 tuvo Simeón Saiz Ruiz —quien sería luego coordinador en *Plus Ultra*— en el Museo de Bellas Artes de Asturias y la galería Antonio Machón de Madrid; el texto, bajo el título «El rito de la posesión», situaba en clave biográfica al artista en su residencia en Boston y Nueva York a fines de la década de los setenta. Saiz Ruiz establecería un nexo con el contexto a partir de una «posesión en un sentido erótico»,⁴⁶⁵ como cita al artista. También colaboraría con textos para exposiciones de Rafael Agredano, quien también formó parte de *Plus Ultra*. Destacan dos de ellos: primero, «Títulos para acrílicos sobre lienzos» para la exposición *Frío como el fuego* de 1987 en La Máquina Española de Sevilla y «El arte como saeta» para la exposición *Secrets del comportament* de 1989 en la Galería Alfonso Alcolea de Barcelona. Un año antes, en la sede madrileña de La Máquina Española, Villaespesa colaboraría con un texto sobre el francés Bernard Frize para la exposición *¿Cómo supiste que pintaría un triángulo rosa?* El título del texto es una cita de Michel de Montaigne y dice así: «Es locura remitirnos a nuestra inteligencia para lo verdadero y lo falso». Al año siguiente colaboraría con el texto «Los testigos solteros» para la exposición *Doce asesinatos y un suicidio* de Ciuco Gutiérrez en la Galería Ángel Romero de Madrid. Dicho texto lo finalizaba citando a Walter Benjamin y al desierto, cuando este escribe en relación a Atget: «Se ha dicho que él fotografiaba las calles

⁴⁶² Mar Villaespesa, «Hablar del Mississippi», en *Gerardo Delgado. En la ciudad blanca. Pintura sobre lienzo y papel* (Madrid: Galería Egam, 1983), 4.

⁴⁶³ *Ibid.*, 6 y 9.

⁴⁶⁴ Mar Villaespesa, «Mientras la forma sueña», en *8 de marzo* (Málaga: Antiguo Colegio San Agustín, 1986), 7.

⁴⁶⁵ Mar Villaespesa, «El rito de la posesión», en *Simeón Saiz Ruiz* (Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1986), 5.

desiertas de París como escenas del crimen. La escena del crimen también es algo desierto».⁴⁶⁶

En este contexto, Mar Villaespesa invitaría a BNV a producir la exposición *El sueño imperativo* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1991. Mientras, BNV trabajaba montando exposiciones variopintas como *Arte contemporáneo de Chile*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla,⁴⁶⁷ *Humberto Rivas* en Sevilla, *Pintores andaluces en los países del Loira* en Nantes o *Manuel de Falla: diálogos con el siglo XX* en Granada. En *El sueño imperativo* las metáforas de *Arena Internacional* volvieron a resonar. Sobre la labor de los artistas de esta exposición comentaba la curadora: «Está más por la provocación, más cercana a la historia de la arena que irrita la ostra creando la abrasión que produce la perla».⁴⁶⁸ De la mano de seis artistas españoles y otros seis internacionales que realizaron proyectos *site-specific*, la exposición vino a replantear la necesidad de recuperar el vínculo vanguardista e ideológico con la utopía y en contra del esteticismo. El discurso curatorial propuso la necesidad de actualizar respecto a la escena internacional «la secular situación de aislamiento de nuestro país»⁴⁶⁹ sin cuestionar, sin embargo, las formas en que dicho canon se construye. Paradójicamente, unos años antes en su texto más conocido, «Síndrome de mayoría absoluta», subrayaba que:

Uno de los grandes problemas generales, el aquí y el ahora, del arte español es la adopción autocomplaciente de modelos ajenos. Se trata de imitar a quien va primero en la carrera [...] lo internacional como proyecto común [...] no se debe caer en el chantaje del colonizado que busca justificación en su propia victimización.⁴⁷⁰

La exposición se titulaba originalmente *Estrategias domesticadas*. Ya con su nuevo nombre la muestra contaría con la financiación de PSV Cooperativa de Viviendas de UGT, presentándose en el Círculo de Bellas Artes además de las intervenciones en el espacio público, desbordando el espacio de lo artístico. Este elemento de arte público tuvo su máxima expresión en la intervención de Wodiczko en el Arco de la Victoria con una proyección de armas junto a la palabra «¿cuántos?», haciendo referencia a la recién iniciada guerra de Irak y que *El País* tituló en un artículo como «El Arco del Triunfo, convertido en soporte crítico de la guerra».⁴⁷¹ A este habría que agregar las acciones callejeras de López Cuenca en torno a «el controvertido año 92».⁴⁷² El proyecto de López Cuenca *Sin ir más lejos* incluyó dos partes: por un lado, en sala se presentó una serie de objetos encontrados con mensajes de mendigos, cuya «técnica» definió el artista, irónicamente, como «realidad sobre cartón y tela». En segundo lugar incluyó una pegada de carteles con imágenes y logotipos de la capitalidad cultural, la Expo '92 y las Olimpiadas. El proyecto original incluía también inserciones en radio, prensa y televisión, las cuales no fueron autorizadas por una lógica de consensos. Dentro del Círculo de Bellas Artes, Juan Luis Moraza intervino la sala de juntas, Pedro G. Romero el despacho del presidente y la biblioteca y Nancy Spero la terraza del edificio. Los demás artistas que participaron con sus intervenciones fueron Terry Berkowitz, Chris Burden, Kevin Carter, Chema Cobo, Francesc Torres y Thomas Lawson. Ningún artista latinoamericano fue incluido en la muestra y se hizo explícita la alianza España-Nueva York.

⁴⁶⁶ Mar Villaespesa, «Los testigos solteros», en *Doce asesinatos y un suicidio* (Madrid: Galería Ángel Romero, 1989), 9.

⁴⁶⁷ El año anterior, el museo había organizado también *Arte contemporáneo de Cuba* con obras del «nuevo arte cubano»: Flavio Garcandía, Consuelo Castañeda, José Franco, Tomás Esson, Magdalena Campos y José Bedia.

⁴⁶⁸ Mar Villaespesa, «El sueño imperativo», en *El sueño imperativo* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991), 135.

⁴⁶⁹ Sin autor, «El sueño imperativo» (proyecto), 2. Archivo BNV.

⁴⁷⁰ Mar Villaespesa, «Síndrome de mayoría absoluta», *Arena Internacional del Arte* 1 (1989): 81-83.

⁴⁷¹ Elsa Fernández-Santos, «El Arco del Triunfo, convertido en soporte crítico de la guerra», *El País*, 20 de enero de 1991.

⁴⁷² Sin autor, «El sueño imperativo» (proyecto), op. cit., 4.

Al ser completamente realizada con obras de nueva producción, la exposición presentaba una complejidad que Villaespesa hacía explícita en sus agradecimientos. En ellos se refiere particularmente a la alianza con los miembros de BNV Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez. En dichos agradecimientos aparecieron también otros nombres relevantes para *Plus Ultra*, en particular Berta Sichel y Soledad Sevilla. Del listado de artistas, solo Francesc Torres repetiría en ambos proyectos. Rogelio López Cuenca participaría en *Plus Ultra* con el colectivo Agustín Parejo School y en *El sueño imperativo* como artista individual, aunque se aludía a que era parte del «colectivo Agustín Parejo School donde activamente ha participado desde sus inicios a principios de los ochenta».⁴⁷³

De forma paralela, Villaespesa formó parte de una iniciativa curatorial del joven crítico valenciano José Miguel Cortés: *Historias de amor. Fragmentos de un discurso artístico*. El proyecto financiado por el Institut Valencià de la Joventut fue presentado en el Ateneo Mercantil y, siguiendo la línea de *El sueño imperativo*, se proponía «salir de los límites de una sala de exposiciones al uso y ocupar los diferentes espacios de un edificio de gran importancia histórica [...] crear íntimas relaciones entre la actividad cotidiana y el arte». Por otro lado, en un gesto muy osado para ese contexto, proponía una alianza afectiva y de fusión entre un artista y un crítico: «Una estrecha relación entre ambos que hiciera transformar los papeles, romper las fronteras y ampliar los horizontes. El crítico llega a desempeñar el papel del artista y viceversa, o ninguno actúa en ningún papel, o los dos representan ambos».⁴⁷⁴ La intervención *site-specific* en el edificio sería entonces elaborada entre ambos agentes. En el caso de Villaespesa, su compañero fue Gordon Veneklasen, el único no-español incluido en la muestra.⁴⁷⁵ El proyecto de ambos se centraba en el coleccionismo y las postales, incluyendo un texto que se torna militante al contar los procesos de censura — de las imágenes estereotipadas— pero también del activismo:

Las bibliotecas, o las arbitrarias imágenes que se coleccionan, todo tiene su doble cara. Toda rendición oculta una resistencia. Hay muchos —maricas o rojos ayer, pacifistas hoy—, aquí y allá, que piensan que «algo flota» [...]. En este proceloso mar donde navegamos, en esta inmensa acumulación de espectáculos, la verdad y lo falso libran una apasionada historia de amor.⁴⁷⁶

El proyecto se entendía dentro del marco internacional *ad portas* del 92 donde la figura del curador como agente clave del mundo del arte estaba ya validado y consolidado. Era anómalo, sin embargo, en un ambiente español en el que aún no existían nombres que respondiesen de forma clara a ese llamado curatorial: no existía una frontera clara entre el crítico, el curador, el gestor, el académico y el historiador. Al respecto, Jesús Carrillo ha identificado al menos dos focos desde donde se profesionalizó de forma supuestamente renovada la curaduría y la crítica: por un lado, el Instituto de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid y por otro, el eje Brea/Villaespesa/Power.⁴⁷⁷ A estos habría que agregar un tercer núcleo catalán. Mar Villaespesa fue además la primera andaluza que de forma incisiva y nada complaciente comenzó este trabajo y cuyo momento álgido fue *El sueño imperativo* en Madrid. Debido a esta exposición fue invitada por el Pabellón de Andalucía a realizar un proyecto de arte contemporáneo para la Expo de Sevilla, cuya primera propuesta es presentada por Villaespesa en febrero de 1991, incluyendo a BNV al mes siguiente.

⁴⁷³ Mar Villaespesa, «El sueño imperativo», op. cit., 117.

⁴⁷⁴ José Miguel Cortés, «Introducción», en *Historias de amor. Fragmentos de un discurso artístico* (Valencia: Ateneo Mercantil de Valencia e Institut Valencià de la Joventut, 1991), 11.

⁴⁷⁵ El resto de alianzas fueron las de Paco Vacas / Juan Vicente Aliaga; La Sociéte Anonyme, Eulàlia Valldosera / Victoria Combalá; Curro González / Kevin Power; Villaplana-Palacín / Manel Clot.

⁴⁷⁶ Mar Villaespesa, «Agitación de la memoria», en *Historias de amor. Fragmentos de un discurso artístico* (Valencia: Ateneo Mercantil de Valencia e Institut Valencià de la Joventut, 1991), 107.

⁴⁷⁷ Para un análisis detallado de esta escena, véase Jesús Carrillo, «La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 8 (2014): 250-271.

Batalla en las fronteras

hay tiempo para desterrar
y tiempo para el regreso
piedad para nosotros que combatimos siempre en las
[fronteras
de lo ilimitado y lo porvenir
piedad para nuestros errores
piedad para nuestros pecados

Guillaume APOLLINAIRE, *La linda pelirroja. Caligramas*, 1918

La invitación a realizar un proyecto de arte contemporáneo en el interior del Pabellón de Andalucía, en el que se le asignaban cien metros cuadrados, no le resultaba demasiado interesante a la curadora. El resto del edificio de tres plantas albergaría exposiciones etnográficas y culturales sobre Andalucía: desde un piso dedicado a *Ciencia y tecnología* a otro consagrado a *Historia, tradición y cultura*. Con un posicionamiento claramente estratégico, Villaespesa accedió a realizar un proyecto de arte contemporáneo con la condición de no utilizar dicho espacio, sino que se le permitiera expandirse a las provincias de la comunidad autónoma: más allá, *plus ultra*, de la capitalidad autonómica y de la Expo '92 buscando «el debate, el análisis, la investigación, la profundización en suma del conocimiento en campos específicos de la compleja realidad fin de siglo». ⁴⁷⁸ A la vez el proyecto, en su propio proceso de fragmentación, sobreposición y ocupación, funcionaba como una metáfora de la historia del Al-Ándalus. Así lo narran los involucrados:

Plus Ultra, en 1992, que realizamos para el Pabellón de Andalucía de la Expo '92 bajo dos condiciones: que las exposiciones e intervenciones que produjéramos se abordaran desde una perspectiva que apuntara más a la reflexión que a la celebración y que se desarrollara fuera de la isla de la Cartuja, espacio emblemático dedicado precisamente a celebrar el Quinto Centenario del «Descubrimiento», lo que nos llevó a realizar diferentes muestras e intervenciones de arte público en las ocho provincias de Andalucía a partir de un proceso de investigación relacionado con la llamada «Carrera de Indias». ⁴⁷⁹

Titulada originalmente *Plus Ultra: batalla en las fronteras*, el proceso de investigación comenzó con una búsqueda histórica, arquitectónica y territorial desde donde trabajar de forma situada en los distintos proyectos una «reflexión sobre los límites culturales y reflexión en torno a esos “viajes” que muchos artistas han emprendido, o en torno a esa mirada hacia un “más allá”». ⁴⁸⁰ En 1989 la Junta de Andalucía había publicado el libro *Andalucía americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y Carrera de Indias*, ⁴⁸¹ que serviría a la curadora y el equipo de producción como hoja de ruta por la geografía colonial de Andalucía en un viaje realizado en junio de 1991 en el que evaluaron las condiciones técnicas de los edificios y su accesibilidad. ⁴⁸² En ese proceso trazaron también un posible mapa de conexiones que permitiría dar a conocer y activar la memoria de tales espacios y monumentos.

Basado en parte en el citado poema de Apollinaire, el proyecto fue «realizado en y para Andalucía», como comenta Villaespesa, pero a la vez ampliando sus fronteras «a la multiplicidad internacional: la de los artistas que intervienen como la de los comisarios invitados, escritores, traductores, diseñadores y demás personas y entidades que con gran dedicación han colaborado dentro y fuera de nuestra comunidad». ⁴⁸³ Funcionaba así como

⁴⁷⁸ Juan Cañabate, «Presentación», en *Intervenciones* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 17.

⁴⁷⁹ Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa, «EL PRODUCTOR COMO PRODUCTOR...», op. cit., 5.

⁴⁸⁰ Mar Villaespesa, fax a Berta Sichel, Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 1. Archivo BNV.

⁴⁸¹ VV AA, *Andalucía americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y Carrera de Indias* (Sevilla: Consejería de Cultura, 1989).

⁴⁸² Sin autor, «Primer informe del desarrollo del ante-proyecto: junio 1991». Archivo BNV.

⁴⁸³ Mar Villaespesa, «Agradecimientos», en *Intervenciones*, op. cit., 11.

una operación que articulaba variados proyectos críticos dentro de Andalucía y a nivel internacional, comprendido en un internacionalismo con ejes geopolíticos muy claros. La dispersión por las provincias de Andalucía fue utilizada políticamente por el pabellón frente a la crítica centralista que recibió la Expo '92. Por ejemplo, «el alcalde de Huelva, Juan Ceada, se muestra satisfecho por el grado de presencia de la ciudad y la provincia en el Pabellón de Andalucía»,⁴⁸⁴ sentimiento de supuesta igualdad con la capital que se repitió en otras provincias andaluzas. Incluso el molesto alcalde de Málaga, que luego rechazó el proyecto de Agustín Parejo School, señaló que «latió fuerte e ilusionado mi corazón por lo que estas palabras podían anunciar para una ciudad que miraba con noble y sana envidia las actividades culturales, magníficas y millonarias en la Expo '92 y en el Teatro de la Maestranza».⁴⁸⁵ Al mismo tiempo el proyecto se presentaba como anexo no-confrontacional con las exposiciones que se enmarcaban en 1992; esto se lo explica Joaquín Vázquez a Sichel en algún momento de tensión del proyecto:

No pretendemos entrar en conflicto ni en competencia con otras exposiciones de las muchas que se celebran en el 92. Pretendemos ser una opción propia, que se afirme: por su contenido y la reflexión que propone; por su valor simbólico; por la forma en que estamos trabajando e imponiéndonos; por el equipo que se ha construido; y por las personas y esfuerzo que está implicando su realización.⁴⁸⁶

En *Plus Ultra* los temas del viaje, la frontera y el territorio eran los asuntos centrales. Por algo se tomó como título el *Pus Ultra*, lema del imperio de Carlos I de España y V de Alemania, quien además había integrado la frase en las Columnas de Hércules en el escudo de aquel proyecto expansionista en el que, tal como se decía en el reinado de su hijo Felipe II, no se ponía el sol. Francesc Torres había realizado una obra con el mismo título en 1988 en la Nationalgalerie de Berlín.⁴⁸⁷ El propio escudo de Andalucía incluye las Columnas de Hércules como límite gibraltareño de lo conocido en el Imperio romano y límite de Europa, donde Hércules aparece enmarcado por las Columnas. Este escudo, basado en el de Cádiz, incluye la inscripción «Andalucía por sí, para España y la Humanidad». La incorporación de este símbolo en las colonias comenzó en el siglo XVI en el escudo de Veracruz, primer «ayuntamiento» español en América. Ahí se integró el «non» en el lema *Plus Ultra*. La lectura actualizada de la curadora tomaría ese «más allá» o *beyond* para «volver a decir solo “más allá”, expandiendo esa necesidad de exploración».⁴⁸⁸ Inesperadamente, ese «más allá» tomó otro cariz en los años venideros donde fue tan recurrente el *beyond* del arte latinoamericano con publicaciones como *Beyond the Fantastic*. También fue pensado como una clave para «explorar la ruptura de los límites —físicos, culturales, de pensamiento».⁴⁸⁹

En el catálogo, Villaespesa colocaría como epígrafe una cita «inocente» de Wim Wenders que dice: «Creo que ser inocente es ser curioso, y viajar es tener curiosidad y quien viaja es porque todavía tiene el potencial de mirar a las cosas con ojos inocentes». En clave autobiográfica y a modo de *flâneur*, la curadora se situaba en un contexto específico: dos años antes de esta iniciativa, caminando por Sevilla e invitada por la Fundación Luis Cernuda, cuyo viaje se extendería a toda la comunidad autónoma tras la invitación del pabellón autonómico. Esa figura baudelairiana fue otro de los orígenes de *Plus Ultra*, cuyo primer proyecto fue *El artista y la ciudad*, el único no producido por BNV. El paseo o deambular fue entendido como algo que, siguiendo a Bruce Chatwin, «no solo es terapéutico en sí, sino que es una actividad poética que puede curar al mundo de sus males,

⁴⁸⁴ Fernando Quiroga, «Huelva llevará un debate sobre el Descubrimiento al Pabellón andaluz», *Huelva Información*, 4 de noviembre de 1991, 4.

⁴⁸⁵ Pedro Aparicio, «Risum teneatis», *Diario 16*, 9 de julio de 1992, 38.

⁴⁸⁶ Joaquín Vázquez, carta manuscrita a Berta Sichel, sin fecha, 4-6. Archivo BNV.

⁴⁸⁷ Véase Francesc Torres, «Plus Ultra», *Revista Arena Internacional* 2 (1989): 94-95.

⁴⁸⁸ Mar Villaespesa, «Presentación Plus Ultra», en *Intervenciones*, op. cit., 20.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

pasear es una virtud pero el turismo es un pecado mortal».⁴⁹⁰ Se propuso un proyecto situado que se reconociese en las condicionantes contextuales marcadas por las celebraciones, además de reflexionar sobre «los aspectos más actuales del debate cultural».⁴⁹¹ El otro referente evidente era el pensamiento de Eugenio Trías como lo hizo explícito la curadora en relación al rol de la ciudad como eje de las problemáticas contemporáneas.⁴⁹²

En consonancia con el proyecto como viaje, cada iniciativa artística o curatorial intervino diferentes espacios de las ocho provincias de la comunidad autónoma. Estos no se ubicarían en cubos blancos pertenecientes al sistema del arte contemporáneo validado, sino en espacios religiosos o callejeros en consonancia con «la actual expansión de los discursos artísticos en el espacio social, y la creencia en la necesidad del desarrollo de la audiencia y el contexto españoles».⁴⁹³ En otro documento anterior se dejaba claro cuáles serían los tres ejes que marcarían los diferentes proyectos, siempre pensando en intervenciones públicas:

- «El discurso artístico expandido por el espacio público,
- »el discurso artístico expandido por las fuerzas socioculturales,
- »el discurso artístico expandido por los nuevos medios y tecnologías».⁴⁹⁴

Los lugares históricos elegidos estaban marcados por su relación con la historia colonial y otros choques políticos y culturales en un proyecto de «autocrítica, cuestionamiento».⁴⁹⁵ Estos fueron resemantizados con discursos y prácticas contemporáneas o, como diría Villaespesa, mediante «una experiencia activa estableciendo un diálogo crítico entre la obra de arte y el espacio donde se presenta, y en una relación dialéctica entre el pasado y el presente».⁴⁹⁶ Se propuso así el proyecto como una suma de fragmentos autónomos entre los que «el mismo viajero-espectador puede divagar y desvelar el discurso del proyecto que gira en torno a la idea de “límite” (¿los límites del espacio del arte... de la cultura occidental...?), de lo periférico no como espacio formal sino conceptual [...] negación del centro como respuesta frente al poder que se impone como totalidad».⁴⁹⁷ Este debate entre márgenes, límites, fronteras y arenas proponía el proyecto como «un diálogo transcultural» que se materializaba principalmente en el espacio público a partir de una activación de la memoria de los lugares para establecer «un diálogo crítico sobre el presente».⁴⁹⁸

El discurso central de *Plus Ultra* se desarrollaba desde las dos iniciativas lideradas por Villaespesa: *El artista y la ciudad* e *Intervenciones*, proyectos de intervención en el espacio público como lugares que venían a plantear la urgencia de un arte crítico con el problema fronterizo. El proyecto se pensó fundado en estas iniciativas de intervención pública directa, y particularmente en *Intervenciones*, el más grande y caro de todos. Por eso, tras la presentación general de *Plus Ultra*, el diario *ABC* subrayaría que «el diálogo de ocho artistas plásticos actuales con otros tantos monumentos de la geografía andaluza será el argumento central de la exposición “Plus Ultra”».⁴⁹⁹ Por su parte, *El País* destacaba en su artículo sobre el proyecto cómo «Ocho artistas intervendrán en otros tantos monumentos andaluces durante la Expo».⁵⁰⁰ Además de las acciones públicas se incluyeron dos exposiciones

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, 19.

⁴⁹¹ *Ibíd.*

⁴⁹² Citada en J. J. Téllez, «Una comisaria a orillas de Tarifa», *Diario de Cádiz*, 10 de marzo de 1992, 42.

⁴⁹³ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», 2. Archivo BNV.

⁴⁹⁴ Mar Villaespesa, «Proyecto de exposición para el Pabellón Andalucía Expo '92», febrero de 1991, 1. Archivo BNV.

⁴⁹⁵ Anatxu Zabalbeascoa, «Reflexión sobre el límite», *Europ·Art Internacional* 12, III (1992): s/n.

⁴⁹⁶ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», op. cit., 2.

⁴⁹⁷ Mar Villaespesa, «Presentación Plus Ultra», en *Intervenciones*, op. cit., 19-20.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, 20.

⁴⁹⁹ Amalia Fernández Lérda, «Presentado el proyecto “Plus Ultra” o el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza», *ABC '92. Diario de la Expo*, 10 de marzo de 1992, 50.

⁵⁰⁰ Margot Molina, «Ocho artistas intervendrán en otros tantos monumentos andaluces durante la Expo», *El País*, 30 de noviembre de 1991.

temático-geográficas: *Américas* y *Tierra de nadie*. Estas fueron entendidas como una actualización de los lenguajes e intereses de los artistas contemporáneos internacionales que «reflexionan sobre varios de los temas de debate cultural: encuentro entre mundos diferentes, el viaje como rito iniciático, la exposición del Otro, las identidades y los límites culturales».⁵⁰¹

De forma paralela a las *Intervenciones* se realizaron ocho talleres con los artistas invitados. Estos se realizaron in situ durante la semana de montaje para que los estudiantes pudiesen participar del proceso de la obra y colaborar en la realización como asistentes. Participaron cerca de ciento cincuenta jóvenes artistas. Otro taller fue impartido por la curadora en Granada sobre el concepto y producción del proyecto, donde también participaron los curadores invitados a las exposiciones temáticas. Se realizaron además dos conferencias sobre estas exposiciones no dictadas por sus curadores. Invitando cada uno a un intelectual de su interés, las conferencias debían producir «un debate en torno a temas actuales que subyacen en el proyecto global: cuestionamiento del concepto de frontera y límites culturales, la cultura del “otro”, colonialismo, diversidad cultural, etc.».⁵⁰² Paradójicamente, en el caso de *Tierra de nadie* se invitó a Jean-Hubert Martin, entonces director del Centro de Arte Contemporáneo Château d’Oiron, quien dictó la conferencia «El arte contemporáneo no occidental: ¿repetición o creatividad?». Mientras, para *Américas* se invitó a Irvine Mac Manus, entonces director de programas culturales del departamento de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos, quien dictó la conferencia «El desarrollo de las instituciones culturales latinas en los EE UU: esfuerzos, censuras y multiculturalismo»; ambas realizadas una hora antes de las inauguraciones respectivas.⁵⁰³

Se realizó también un ciclo de cine en la Filmoteca de Andalucía en Córdoba que incluyó películas realizadas por artistas plásticos y películas cuyo argumento se relacionase con los temas de las exposiciones. La empresa Ático 7 produjo también un video que registró el proyecto general. *Plus Ultra*, asimismo tuvo una agenda 1993, una camiseta y cuadernos didácticos para estudiantes de tercero a octavo de EGB relacionados con cada intervención o exposición. Los cuadernos incluían dos secciones, una dedicada al «continente» (edificio) y la otra al «contenido» (intervención).

El presupuesto original asignado para la exposición que el pabellón esperaba en su sala de cien metros cuadrados fue el mismo que se utilizó finalmente para todo el proyecto *Plus Ultra*,⁵⁰⁴ noventa y siete millones de pesetas. Villaespesa fue contratada por cuatro millones, además de sus honorarios por el taller, cuatro viajes al extranjero y tres dentro de España. En este presupuesto no se incluye *El artista y la ciudad*, que tuvo otra financiación. El proyecto contaría con la curaduría general de Villaespesa, la asistencia de Beatriz Poncela, la dirección de producción de Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch, la producción artística de Simeón Saiz, prensa de Esther Regueira, y el montaje fue dirigido por Marino Martín en «un concepto participativo de la producción de arte».⁵⁰⁵ Fue presentado en rueda de prensa el lunes 9 de marzo de 1992 con la presencia de Mar Villaespesa, los artistas Soledad Sevilla y Federico Guzmán, y Antonio Rodríguez Almodóvar, curador del Pabellón de Andalucía, para quien el proyecto fue «un ejercicio de atrevimiento». Según indican los productores, cien mil personas visitaron las exposiciones, el proyecto fue reseñado por ochenta y siete

⁵⁰¹ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», op. cit., 4.

⁵⁰² Mar Villaespesa, «Plus Ultra» (segundo documento), 4. Archivo BNV.

⁵⁰³ En los documentos tempranos, Villaespesa había propuesto como posibles conferenciantes de *Plus Ultra* a Declan McGonable, director del Museo de Dublín; Bruce Ferguson, curador; John Hanhardt, director del Departamento de Video del Whitney Museum; Harald Szeemann; Coco Fusco; Estrella de Diego y Ángel González. Finalmente las conferencias, que se iban a enmarcar en los otros proyectos y cuya realización se había propuesto en el propio Pabellón de Andalucía, no se organizaron.

⁵⁰⁴ Conversación no registrada con Mar Villaespesa y Miguel Benlloch, Sevilla, 7 de junio del 2012.

⁵⁰⁵ BNV, «Breve memoria sobre el proyecto Plus Ultra», 3. Archivo BNV.

medios escritos y veinticuatro radiales o televisivos, de los cuales quince fueron de alcance internacional.⁵⁰⁶

En un temprano ejercicio de «exposición de exposición», toda la documentación final del proyecto, incluida su folletería, publicaciones y el video de registro, fue exhibida en octubre de 1992 bajo el título *La documentación* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, a pesar de que originalmente se había planteado que sería exhibida en el propio Pabellón de Andalucía. Otra «exposición de exposición» fue realizada en la Sala del Arenal dirigida por Brea. En ella se presentaron ocho fotografías de las *Intervenciones*, once fotografías de las intervenciones de *El artista y la ciudad*, seis fotografías de *Tierra de nadie y Américas* «de modo que reflejen el conjunto de obras que la componen y los dos espacios de exhibición».⁵⁰⁷ Esta exposición incluyó también los materiales que se mostraron en la exposición del Museo de Arte Contemporáneo. El elemento diferenciador de esta exhibición fue la inclusión, como elemento central, de una mesa de interpretación con publicaciones relacionadas con los artistas participantes para su consulta, proponiendo la muestra «una auténtica Sala de documentación más que de exposición».⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Ibid., 2.

⁵⁰⁷ Sin autor, «Informe de documentación de Plus Ultra». Archivo BNV.

⁵⁰⁸ Ibid.

4.1.1. Alemania. *Tierra de nadie*, Granada

No puede haber ya un norte único en el arte europeo porque a lo largo del siglo XX se han ido desmontando una y otra vez sus puntos cardinales culturales provocando felices encuentros y crueles enfrentamientos.⁵⁰⁹

En la tierra de nadie, espacio vacío y pleno por ello, no hay cabida para la exploración de un supuesto «otro»; más urgente resulta tratar de indagar en el problema del yo en sí mismo originado por el contacto con lo que siendo desconocido se experimenta como ajeno.⁵¹⁰

Querer ser Joseph Beuys

En agosto de 1991, cuando Berta Sichel aún no era invitada a curar la exposición *Américas*, José Lebrero Stals (Barcelona, 1954) ya había presentado su primera propuesta expositiva para *Plus Ultra*. Lebrero, que se había formado en Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona, se mudó tempranamente a Colonia, donde estudió historia del arte y ciencias políticas. A pesar de su distancia geográfica, este se vinculaba a la escena española de espacios de arte y galerías, particularmente de Barcelona y Madrid, al menos desde finales de los años ochenta. Fue parte de esa escena formada por Villaespesa, Cortés, Brea, Power y Aliaga donde Lebrero cumplía el rol de introducir el arte alemán en España. Si el desarrollo del pensamiento crítico de Villaespesa se dio de la mano de galerías como La Máquina Española y revistas como *Figura* y *Arena*, Lebrero lo hizo desde la galería Fúcares y Juana Mordó en Madrid, y el Centre d'Art Santa Mónica y la Galería Thomas Carstens en Barcelona, además de la revista *Lápiz*, con la que colaboró desde 1988 reseñando exposiciones alemanas y escribiendo artículos como «El arte en los tiempos del sida», «¿Necesitamos más héroes?» o «Arte y feminismo. Un debate apenas comenzado».

En la Galería Fúcares Lebrero coordinó en diciembre de 1988 la exposición de Thomas Grünfeld, Thomas Locher y Rolf Walz. En el texto introductorio el crítico hizo referencia al filósofo checo Vilém Flusser, tan relevante junto a Walter Zanini en la reconfiguración de la Bienal de São Paulo, de lo que Lebrero no da cuenta. En este texto Lebrero adelantaba sus preocupaciones de distinción geopolítica y filiación, indicando que «sus referentes plásticos predilectos son diferentes: Grünfeld, individualidades inconformistas de ambos continentes; Locher, minimalismo y conceptualismo norteamericano».⁵¹¹ Ese mismo año fue responsable en la Galería Juana Mordó del desencantado texto de la exposición de Darío Corbeira, donde realizaba un diagnóstico de lo contemporáneo que, por negatividad, resulta aquí de sumo interés dando cuenta también de la necesaria mirada hacia fuera del arte español:

El desarrollo acontecido y la experiencia acumulada en decenios pasados en el ámbito del arte de vanguardia, han demostrado la imposibilidad de articular para el presente un discurso artístico de signo utópico en el que arte y política pudieran fusionarse [...] ¿no se convulsiona nuestro presente en un vacío cuando paradójicamente queremos ser De María, sabiendo que tenemos en la vitrina el perrito de escayola?⁵¹²

⁵⁰⁹ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 24.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 26.

⁵¹¹ José Lebrero Stals, *Grünfeld, Locher, Walz* (Madrid: Galería Fúcares, 1988), s/n.

⁵¹² José Lebrero Stals, «Ejercicios en la era del vacío», en *Darío Corbeira* (Madrid: Galería Juana Mordó, 1989), s/n.

En el Centre d'Art Santa Mónica de Barcelona Lebrero fue responsable de exposiciones como *Artistas de Colonia: lo bello y lo siniestro* (1990) o *Cámara indiscreta*, que itineró al Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1992. La muestra funcionaba como filiación simbólica de *El sueño imperativo* y como contraparte fotográfica, desde la escena de Vancouver, a *Tierra de nadie*. En el catálogo castellano, que no en el catalán, se hizo uso de esta metáfora desde otra perspectiva: «¿No es también un acto socialmente imprudente el vagabundeo del artista por territorios estéticos lastrados de prohibición? Precisamente esa intromisión individual en tierra de nadie es lo que aciaga, parcialmente, dando relevancia social al acto estético».⁵¹³ *Tierra de nadie* fue inaugurada el 15 de junio en el Hospital Real de Granada, entonces rectorado de la Universidad de Granada. El edificio «nace, pues, unido a la historia del Estado español»⁵¹⁴ en cuanto respondía a la necesidad de los Reyes Católicos de instaurar su monarquía en la antigua ciudad nazarí. Con ello el edificio se planteaba en sí mismo como lugar de poder y frontera. La exposición presentó obra de cuarenta y ocho artistas europeos con excepciones como On Kawara, Nam June Paik, Man Ray y James Lee Byars. Los cerca de doscientos trabajos presentados fueron objetos estáticos, ausentes de imagen en movimiento, con la excepción de Paik. En términos de contenido, en un temprano proyecto de exposición así fue propuesto el sentido de la muestra:

Un acontecimiento de repercusión mundial como la Expo '92, a ocho años vista del año 2000, parece el marco adecuado para efectuar una reflexión histórico artística con la ayuda de los artistas y sus obras y en forma de exposición, de esos viajes individuales por otras culturas. La intención fundamental de la muestra no consiste en celebrar lo exótico para reafirmar lo peculiarmente europeo. Se trata más bien de comprobar cómo *estas obras de arte, historias de ruptura que se registran a lo largo del siglo XX, son a su vez un itinerario de reconquista y redefinición de la propia identidad y como tal una aventura que cristaliza en una revelación*.⁵¹⁵

En la senda de los postulados de la revista *Arena Internacional*, la exposición tomó la idea del desierto pero vinculado al «vasto espacio neutro donde el *yo* fricciona sus fantasmas personales».⁵¹⁶ Para el curador, este desierto y las obras de esta exposición serían más bien la metáfora «de viajes privados al inconsciente, la infancia, los continentes geográficos y culturales al otro lado de Europa, la tecnología como universal de dominio, el lenguaje, las otras religiones, la locura, la sexualidad, la política, el esoterismo, la ciencia o el mismo arte».⁵¹⁷ Ese viaje a todas partes sería el eje conceptual de la exposición en cuanto los artistas elaborarían mapas, cartografías individuales, aventuras, recuerdos o testimonios efímeros de ese pacífico encuentro con el Otro. El viaje era entendido como una forma de re-elaborar el tiempo, que en el catálogo se propondría distanciado del exotismo de la pintura orientalista del siglo XIX o el «utopismo» que la vanguardia histórica deposita en el buen salvaje. Por su parte, el título de la exposición podría haber salido de las reflexiones sobre el feminismo de Elaine Showalter que trajo a colación en 1989 Kevin Power. Para este, la crítica «habla de una zona salvaje de la cultura femenina, que ella ve como “*tierra de nadie*”».⁵¹⁸ También podría ser una cita a la introducción de Villaespesa en la revista *Arena Internacional*, donde hacía mención a este concepto aludiendo a la pieza *The Desert Music*. Ahí comenta: «La lucha con uno mismo, en una tierra de nadie, es lo que sugiere la imagen del desierto al compositor minimal Steve Reich».⁵¹⁹ A pesar de estos referentes evidentes vinculados a la escena sevillana, Lebrero hizo explícito en una carta el origen del título que «está extraído de una conversación con el artista suizo Dieter Roth, publicada hace varios

⁵¹³ José Lebrero Stals, «A modo de discreta introducción», en *Cámaras indiscretas* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992), 11.

⁵¹⁴ Mariano Maresca, «Un lugar para el Estado», en *Tierra de nadie*, op. cit., 18.

⁵¹⁵ Sin autor, «Exposición Tierra de nadie», 1. Archivo BNV.

⁵¹⁶ Ángel Pérez Villén, «Un truco de la memoria», *Lápiz* 90, XII (1992): 72.

⁵¹⁷ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 25.

⁵¹⁸ Kevin Power, «Apuntes sobre España», *Revista Arena Internacional* 1 (1989): 93.

⁵¹⁹ Mar Villaespesa, «El delfín y el submarino», *Arena Internacional del Arte* 0, enero (1989): 16.

años en la prensa especializada alemana. En aquella ocasión el mencionado artista se refería, al emplear este término, al poder y posibilidad del arte para transformar fronteras y materializar visiones». ⁵²⁰ En ese mismo documento, el curador se defendía ante la acusación de plagio en el título de la muestra, indicando que «el auténtico debate artístico debe ser una nación de todos, en la que no hay cabida para actitudes como la que se me supone en la nota publicada en su periódico». ⁵²¹ Lebrero reposicionaba el concepto de nación a pesar de que en el catálogo se planteaba personalmente «desde una perspectiva cosmopolita y abierta por encima de provincianos nacionalismos». ⁵²²

La acusación de plagio seguramente se refiere a otra exposición de ese año enmarcada dentro de la Capitalidad Europea de la Cultura de Madrid. En el Centro Cultural de la Villa se realizó la exposición *Tierra de nadie* bajo la curaduría de Jesús Cámara, y con textos en el catálogo de Javier Mazorra y Catherine Coleman. Paradójicamente estuvo compuesta por dieciocho pintores realistas españoles, chilenos y venezolanos, en cuyas imágenes se representaban elementos de la vida cotidiana: *tierra de nadie*. El título aludía a que la exposición se trataba «del arte español que no pertenece, sin embargo, afortunadamente, a “nadie”». ⁵²³ Si en el caso de Lebrero la tierra de nadie aparecería en una discusión intencionadamente internacional, aquí fue local, tomando el título del poema *Nube temporal* de Manuel Altolaguirre que dice:

es la tierra de nadie
no es color turbio, ni pérdida de forma [...]
Pero allí está, como un reptil, inmóvil:
es la «Tierra de Nadie», de mi España.

Vinculado a estos debates estetizantes, se puede entender el título granadino en el sentido en una lógica casi de síndrome de Stendhal: «La tierra de nadie donde el individuo siente la pérdida y descubre su incapacidad de unificar de modo definitivo el mundo interior (*Innenwelt*) con el exterior (*Umwelt*)». ⁵²⁴ Con su consiguiente original en alemán, al igual que en la enseñanza de la filosofía más ortodoxa, Lebrero muestra que la complejidad de su enunciación germánica no tiene equiparable posible en una lengua menor intelectualmente como el castellano.

La exposición tuvo un coste final de casi 14.530.000 pesetas a pesar de que el presupuesto contemplaba diez millones, llegando a costar el doble que su paralela americana. Así también, si Sichel fue contratada por ochocientas mil pesetas, Lebrero fue contratado por 1.850.000, más tres viajes de investigación y un asistente de curador contratado por novecientas mil pesetas. Casi es innecesario comentar las implicancias de esta distinción monetaria que es a su vez geopolítica y sexual. La conferencia inaugural justo antes de abrir la muestra paradójicamente fue realizada por Jean Hubert Martin, curador general de *Magiciens de la Terre*. En el catálogo se hizo referencia a esta exposición como contrapartida a los zoológicos humanos de fines del siglo XIX —aunque el curador pareciera conocer únicamente el de París de 1910— y como símbolo de que los subalternos ahora eran capaces de construir «modestos pero orgullosos pabellones nacionales y participan como invitados en los grandes proyectos culturales de las más prestigiosas instituciones expositivas». ⁵²⁵ Además de este texto de Lebrero, Mariano Maresca introdujo al edificio y fue invitado a escribir Homi K. Bhabha, aunque Lebrero no haga ni una referencia a la teoría postcolonial. Sin duda su inclusión respondía a su participación en el

⁵²⁰ José Lebrero, «José Lebrero Stals. Comisario invitado de la exposición “Tierra de nadie”», sin fecha. Archivo BNV.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 23.

⁵²³ Jesús Cámara, «Sin título», en *Tierra de nadie* (Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1992), 17.

⁵²⁴ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 22.

⁵²⁵ *Ibid.*, 27.

catálogo de *Magiciens de la Terre* con el texto «Hibridité, identité et culture contemporaine». Se trató de la primera aparición de Bhabha en la escena editorial española con el texto «Lo postmoderno y lo postcolonial», que intentaba «rebautizar lo postmoderno desde el punto de vista postcolonial».⁵²⁶ Ahí introdujo los principios básicos de la crítica postcolonial en cuanto «testimonio de las fuerzas desiguales e irregulares de la representación cultural que están presentes en la lucha por el poder político y social dentro del nuevo orden mundial».⁵²⁷

Tierra de nadie *no es una nación*

Tierra de nadie se propuso como «una estructura laberíntica, fragmentada, abierta, dialogante que ilustre la migración generada desde el mismo núcleo del pensamiento creativo de nuestro continente».⁵²⁸ Se organizó en tres apartados: *Tránsito*, *Reflejo de viaje* y *Guías, cuadernos y libros*. Cada uno de ellos contó con formatos espaciales diferenciados: uno de grandes dimensiones, otro pequeño y otra más pequeña en vitrinas distribuidas dentro la nave central y el transepto del hospital con estructura de iglesia que conformaba una cruz, además de la biblioteca general de la universidad.

Espacialmente, la exposición no partía con el primer eje conceptual sino con *Reflejos de viaje*, originalmente llamado *Souvenirs de viaje*, y que presentaba pequeñas piezas en las vitrinas del crucero. Se accedía a la muestra a partir de un mapamundi sin territorios identificables como metonimia del discurso curatorial del asumido espacio abierto. Se trataba de *La terre blue* (1957) de Yves Klein, identificado su trabajo en clave orientalista: «El judo lo lleva a Japón en 1952, donde aprende la técnica y la filosofía de la autodefensa asiática. Creó el azul ultramar de su mismo nombre».⁵²⁹ A cada lado suyo se dispusieron cinco hileras de vitrinas con pequeñas instalaciones. En el lateral izquierdo a Klein se encontraba una vitrina con múltiples materiales: desde una caja *Sin título* de Martin Kippenberger con postales enviadas desde Brasil a una crítica berlinesa, pasando por *La turtue* de Patrick van Caeckenbergh, hasta *Blehdose mit Deckel* de August Walla a quien, entendido en una lógica de «artista outsider», se le invita a realizar estas cajas que representaban «sus herméticas impresiones de España».⁵³⁰ En esta vitrina se incluyeron también las esculturas en madera representativas de figuras políticas como Mao (1976) de Jörg Immendorff y las *Optimistic Boxes 1-4/5* (1968-1980) de Filliou, aunque conceptualmente estas últimas perteneciesen al siguiente apartado. Sobre esta vitrina se presentaba camuflada a modo de señalética la *Ob! Cet Echo!* de André Thomkins (1971).

⁵²⁶ Homi K. Bhabha, «Lo postmoderno y lo postcolonial», en *Tierra de nadie*, op. cit., 31.

⁵²⁷ *Ibid.*, 28.

⁵²⁸ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 25.

⁵²⁹ Sin autor, «Yves Klein», en *Tierra de nadie*, op. cit., 53.

⁵³⁰ Sin autor, «August Walla», en *Tierra de nadie*, op. cit., 76.



Lebrero Stals explicando la obra de Klein en la inauguración.

En la segunda serie de vitrinas lo primero que se presentó fue la instalación de Guy Rombouts y Mónica Droste *Han perturbado la tierra con palabras*, realizada expresamente para la exposición: una suerte de jeroglífico no-identificable con rocas y tierra remitiendo a ciertas iconografías de culturas ancestrales y al propio título de la exposición. Junto a esta se presentó la serie de Ben Vautier *Il n'y a pas de Centre du monde*, también producida para esta exposición y consistente en globos terráqueos intervenidos con textos como el título de la pieza o *J'habite la terre mais 5000 cultures langues peuples aussi et chacun a ses droits*. Para Lebrero el artista «advierde irónicamente del conflicto permanente que implica la práctica ética de una ganada libertad individual».⁵³¹



Guy Rombouts y Mónica Droste, *Han perturbado la tierra con palabras* y Ben Vautier *Il n'y a pas de Centre du monde*.

La vitrina paralela en el otro muro fue un aparente guiño feminista en la exposición. Incluía dos autorretratos de Hanna Höck de la década de los veinte en los que la artista «indaga sobre el canon tradicional de la figura socio-cultural de la mujer»⁵³², junto a otros dos autorretratos de Pierre Molinier en forma de lesbiana sadomasoquista. Las fotos eran

⁵³¹ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 24.

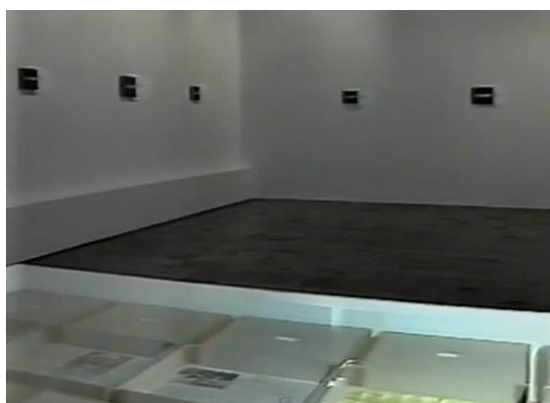
⁵³² Sin autor, «Hannah Höck», en *Tierra de nadie*, op. cit., 54.

cruzadas por la pieza de Rebecca Horn *Thermomètre d'amour*, un instrumento «para demostrar poéticamente la posibilidad de medir, de modo preciso, el mundo del sentimiento y la intensidad del amor».⁵³³ Otras vitrinas incluyeron los trabajos objetuales de Ingo Günther, Manzoni, David Abraham Christian o Lothar Baumgarten, en una estructura abierta en la que las vitrinas dialogaban de forma fragmentada. En estas vitrinas fue incluida también la obra más antigua de la exposición, *Pharmacie* de Duchamp (1914).

Además de vitrinas volumétricas, se incluyeron otras dos planas con documentación. Una de ellas presentó los panfletos del movimiento situacionista del mayo del 68 francés, y sobre el mismo, la obra de Sigmar Polke *Telepatische Sitzung II*, del mismo año. Frente a él, otra de las pocas obras fuera de vitrina: cinco pequeñas piezas con textos bordados de Alighiero Boetti. Además de los objetos, las vitrinas incluían fotografías apoyadas como *Made in Sumatra* de Heinz Brand, identificada como resultado de un «intenso contacto con culturas no europeas [...] ha pasado largos períodos de tiempo en Japón y Brasil»;⁵³⁴ o David Tremlett, para quien «India, Tanzania, Alaska o Indonesia son el escenario de diálogo interior con la otredad».⁵³⁵ Para el curador, el artista también había sido capaz de

Hacer una «exposición», pintando directamente sobre la pared que cubre el sencillo armario de una pensión en África, practicando una modalidad extendida de lo que él mismo calificó en su día como «the art of searching». Allí, anónima, quedó esa exhibición permanente, discreta y silenciosa [...] aquello que llega al espectador es únicamente una insinuación, un vestigio, presunción o breve narración de lo que fue una vivencia imposible de transferir.⁵³⁶

La interpretación propuesta, de evidentes rasgos colonialistas, ponía a África como un no-lugar, inidentificable en sus diferencias, carente incluso de espectadores, ya que el único espectador posible sería el europeo a quien no se le puede transferir esa experiencia aparentemente discreta de la intervención. En esta línea fue incluida también la clásica fotografía de Man Ray *Noir et blanc* publicada en *Variétés* en 1928: Man Ray, por cierto, un americano incluido en la exposición europea. Esta sección de obras montadas en un formato de gabinete de curiosidades tuvo una doble clausura geopolítica: a mano derecha se presentaron cinco fotografías de Leonore Mau que remitían a la diáspora y religiosidad afroamericana en Haití, Brasil y Estados Unidos, mientras al centro de la sala se presentó *DAER Denker-TV Rodin* de Paik: una instalación de circuito cerrado de video donde se devuelve la imagen del pensador como ícono de lo europeo.



A la izquierda, Nam June Paik, *DAER Denker-TV Rodin* y a la derecha, On Kawara, *Date Painting*.

⁵³³ Sin autor, «Rebecca Horn», en *Tierra de nadie*, op. cit., 57.

⁵³⁴ Sin autor, «Heinz Brand», en *Tierra de nadie*, op. cit., 74.

⁵³⁵ Sin autor, «David Tremlett», en *Tierra de nadie*, op. cit., 48.

⁵³⁶ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 22.

Sin una delimitación clara en textos de sala, tras estas obras comenzaba el primer eje conceptual de la muestra *Tránsito* —que originalmente fue llamado *Pasaje*— que en sala funcionaba como cierre en esta nave. El cambio nominal sin duda respondía a una posible asociación con la exposición del Pabellón de España, *Pasajes. Actualidad del arte español*. Esta sección se desglosó en las dos alas del transepto, donde se dispusieron salas monográficas, y el resto de obras en el ala corta de la nave central del antiguo hospital. En las paredes del ala izquierda se presentaron las catorce litografías conceptuales de Hamish Fulton que hacen referencia a sus viajes de forma fragmentaria o encubierta. Su trabajo fue leído como un recorrido por «los cinco continentes, allí donde el concepto de civilización pierde contorno»,⁵³⁷ una interpretación que nuevamente no daba cuenta de las formas impuestas en las colonias por esa misma «civilización». La segunda ala presentó el trabajo de On Kawara *Date Painting*; en los muros se presentaban sus conocidos óleos con la fecha y las ciudades donde fueron pintadas y en el centro una vitrina con las cajas que los conservan y llevan en su interior un recorte de periódico del día correspondiente. On Kawara fue identificado acríticamente como «de origen japonés pero ciudadano del mundo».⁵³⁸



Obras de Joseph Beuys y Jame Lee Byars.

En el centro de estas dos alas se presentó *Direzione* (1991) de Giovanni Anselmo. La obra consistía en una pieza rectangular de granito con un pequeño agujero arriba en su centro, donde se encontraba una brújula. Para la exposición se trataba de un elemento que «subraya la dirección de un norte, articulando así un microcosmos que adquiere valor inter-étnico».⁵³⁹ Esta sección la completaban los trabajos de Beuys, Broodthaers y Filliou. Siguiendo el montaje desde las obras de Fulton, el muro izquierdo presentó *Carte d'une Utopie politique* de Broodthaers, que incluía un mapamundi y dos lienzos pequeños que completaban la reflexión sobre el mapa. Junto a él se presentó *Puzzle* (1975), también conocida como *Energie*, consistente en una serie de nueve óleos que reflexiona sobre el diálogo entre imagen y texto. Junto a él se dispusieron las obras de Beuys: tres obras en pizarra tituladas *Schultafel* (1978) y *Filzanzug* y un traje de fieltro en un perchero como parte

⁵³⁷ Sin autor, «Hamish Fulton», en *Tierra de nadie*, op. cit., 48.

⁵³⁸ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 26.

⁵³⁹ Sin autor, «Giovanni Anselmo», en *Tierra de nadie*, op. cit., 50.

de su propuesta de extensión de la escultura social. Esta dialogaba con *Mensch* (1968-1972): otra pizarra apoyada en el suelo con el texto del título y una serie de objetos como un teléfono, una sartén o piedras. En el lateral del muro se encontraba la última obra de Beuys: *Warmer Spazierstock mit braunem Hut*, una vitrina con dos bastones de cobre, uno de ellos enrollado en fieltro, y un sombrero de cartón. Beuys fue definido por el curador como opuesto a Duchamp en términos de que «Beuys sí quería “descubrir” América»,⁵⁴⁰ nuevamente utilizando un lenguaje y sentido neocolonial. Al lado de esta vitrina se presentó la obra de Filliou *Research in Art and Astrology* (1969). Más allá del valor de su obra, resulta interesante su enmarque como artista viajero al indicarse en el catálogo que «mantuvo estrecho contacto con maestros lama y recorrió diversos lugares del mundo para tratar de encontrar el sendero que lleva a las fuerzas originarias».⁵⁴¹ Con ello una vez más se identificaba a las mal entendidas culturas periféricas como espacios de lo original y originario.



A la izquierda, fragmento del video de *Plus Ultra* donde Lebrero Stals explica la exposición con la obra de Broodthaers de fondo. En ese momento repite dos veces «tierra de nadie es una nación para todos». A la derecha, Mar Villaespesa, Lebrero Stals y otros viendo la sección de la biblioteca general de la universidad.

Frente a estas obras se encontraba la del segundo americano de la exposición: la esfera *Is* (1988) de James Lee Byars que reverberaba en la ciudad con su obra *site-specific* para *Intervenciones*. Como ocurrió como On Kawara, Lee Byars fue definido como «un trotamundos sincrético norteamericano».⁵⁴² En estas dos secciones se incluyeron también trabajos de Paul Klee y Adolf Wölfl, pero los préstamos fueron cancelados debido al ya excesivo coste de la muestra. Como indica Benlloch: «A estas alturas en más de dos millones seiscientos mil pesetas sobre lo hecho ya: Torres, Soledad Sevilla y Tierra de Nadie».⁵⁴³ Finalmente, dentro de la biblioteca de la universidad se presentaron seis mesas-vitrinas con libros de artistas y revistas bajo el epígrafe *Guías, cuadernos y libros*. Para el curador, el sentido de la sección «reside en la importancia que este medio tiene para muchos artistas por sus características formales: fácil de transportar, cómodo de manipular, barato de adquirir. [...] Bitácora de viaje, objeto de violencia, espacio de reflexión, el libro ha contribuido a la formación de la cultura estética del presente siglo».⁵⁴⁴ De Broodthaers se

⁵⁴⁰ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 24.

⁵⁴¹ Sin autor, «Robert Filliou», en *Tierra de nadie*, op. cit., 80.

⁵⁴² José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 26.

⁵⁴³ Miguel Benlloch, carta a José Lebrero, sin fecha (posterior a marzo de 1992). Archivo BNV.

⁵⁴⁴ Sin autor, «Exposición Tierra de nadie», 2. Archivo BNV.

presentaron tres copias en francés, inglés y alemán de *Un Voyage en Mer du Nord*, publicación de la película homónima del artista. La película, que no estuvo en sala, fue

Concebida como los viajes de Julio Verne, sin salir de su propio domicilio. El lenguaje y su estructura van a ser la razón de ser del cortometraje que filma tomando fragmentos de una marina pintada, descomponiendo su totalidad ilusionista, para conformar con las partes otra idea que cobra cuerpo precisamente por desmembrar la reproducción de otra forma referencial que aspiraba a reproducir una realidad.⁵⁴⁵

Además se presentaron publicaciones de Max Ernst, Francesco Clemente, Dieter Roth, Alighiero Boetti y Anne-Marie Sauzeau Boetti, Christian Boltanski, George Brecht y MacDiarmid, Stanley Brown, Daniel Buren y Hermann Pitz, junto a otros artistas incluidos en el resto de secciones como David Tremlett, Ben Vautier, August Walla, Paik, Kippenberg y Lee Byars. Estos dos últimos hacía un guiño contextual al presentarse del primero *Don Quijote* y del segundo una carta manuscrita bajo el título *Carta a Granada*, escrita el 15 de febrero de ese año.

Para terminar, dos artistas «del sur» tuvieron una vitrina individual para cada uno. Por un lado, del griego Jannis Kounellis se presentaron libros creados durante los últimos veinte años, entendiendo esta producción como un «centro de investigación antes de pasar la pintura al cuadro».⁵⁴⁶ Por otro lado se encontraba el único artista español en la muestra, Zush, de quien se presentaron veintidós libros producidos entre 1979 y 1982. Lebrero dedicó una publicación monográfica en 1997 a Zush.⁵⁴⁷ Esta sección reverbera en la exposición organizada en 1997 por José Miguel Cortés en el Colegio Mayor Rector Prest de Valencia, *Llibre de les meravelles*. En esta muestra, dentro del amplio número de publicaciones se incluía solo el trabajo de un latinoamericano, el catálogo *Two or Three Things I Imagine About them* de Jaar, el único incluido también en *Intervenciones*.

Hablar del buen salvaje

Tierra de nadie pretendía cuestionar y deconstruir la idea de lo europeo tan recurrente en este contexto de supuesta europeización del Estado español. Para Villaspesa esta exposición se trataba del «cuestionamiento del legado o límites culturales de Occidente: la reflexión histórica sobre ciertos “viajes”, rupturas o desplazamientos que se han registrado a lo largo del s. XX como itinerario de redefinición de la propia identidad y como tal, una aventura que cristaliza en una revelación».⁵⁴⁸ Sin embargo, a la luz de las obras seleccionadas, la muestra no hizo más que ratificar un orden nórdico que intentaba mira al Otro, negando su objetivo primario. Un orden nórdico, y en particular alemán, que validaba una estructura de conocimiento hegeliana donde el Sur sería un ente receptor. Mientras el conocimiento, el progreso, la vanguardia y la pretendida innovación vendrían dados desde Noruepa. Ni un solo artista latinoamericano o africano radicado en Europa fue incluido en esta exposición, aunque sí dos estadounidenses y dos japoneses aparentemente cosmopolitas. El Otro se perpetuaba como objeto de investigación, fuente de inspiración o espacio de lo originario, pero nunca agente activo. Un criterio de arte de Europa para Europa sin fisuras.

⁵⁴⁵ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 24.

⁵⁴⁶ Citado en Alejandro García, «200 obras muestran en Granada las rupturas artísticas del siglo XX», *El País*, 16 de junio de 1992, 33.

⁵⁴⁷ José Lebrero, *Zush* (Barcelona: Polígrafa, 1997).

⁵⁴⁸ Mar Villaspesa, «Plus Ultra», 4. Archivo BNV.

La misma lógica operó en término de las desigualdades sexuales. Si bien Lebrero escribió los mencionados artículos en *Lápiz* con pretendida sensibilidad de género, en la exposición no incluyó más que a dos mujeres: Hannah Höch y Leonore Mau. Ninguna de ellas presentaba además un rol protagónico en el relato. Si en los artistas la ausencia del Sur y las mujeres fue clara, lo mismo ocurriría con los intelectuales. Si bien Lebrero citó en el catálogo al Trías de *La lógica del límite* que también era un referente para Villaespesa, el resto de sus referencias fueron norteamericanas y norteeuropeas: de Oskar Schlemmer a Karl Jaspers. Y a pesar de que Bhaba es convocado también, este no penetra el discurso eurocentrado de Lebrero. Esto a pesar de que Lebrero se pretenda desmarcar de «la asunción de un papel paternalista o condescendiente con lo “salvaje” o lo “bárbaro”, a modo de eurocentrismo tolerante».⁵⁴⁹

Siguiendo esta línea argumental, el proyecto se presentó cargado de un racismo inconsciente, particularmente en relación con África. Esto se hizo explícito al identificar que los artistas trabajaban sobre «personas africanas» o «en algún sitio de África»: el país, la cultura o cualquier otro elemento diferenciador de esa africanidad no resultaba relevante. El catálogo fue el único espacio en que se hizo referencia a la otredad americana en un proceso de generalización que romantizaba al «amerindio» como un ser armonioso por antonomasia, a la vez que unitario en el continente:

Los amerindios americanos esperaban, según afirmaba Lévi-Strauss, la llegada de los dioses míticos. Al verlos aparecer en el horizonte oceánico se alegraron. Los recibieron felices del encuentro con la otra tez, la blanca, dando sin saberlo la bienvenida al mensajero que les traía el anuncio de su final, de la disolución de su armonía milenaria.⁵⁵⁰

El aporte de la exposición se entendía como supuesto enriquecimiento para la cultura europea en un sintomático deseo de reconquista. En este sentido su ubicación en Granada fue una respuesta metonímica a la vocación de encuentro de culturas y continentes pero desde la mirada de los vencedores y no de aquellos que Fanon llamó en 1961 «los condenados de la tierra».⁵⁵¹ Se trataba de situar a Europa en su encuentro con el Otro para entender los propios límites de la cultura judeocristiana en un proceso ingenuo de entender el viaje del artista como proceso de «des-cubrir-se [...] forma de conocimiento de la verdad del ser».⁵⁵²

Tanto en el catálogo como en la exposición no se hizo explícita la nacionalidad de los artistas, a diferencia de *Américas*, que identificó en cada uno su lugar de origen y residencia. Esta operación marcaba esa «verdad del ser» y esa *tierra de nadie* como un espacio de lo internacional. En él, el nombre extranjerizante era de por sí la validación de la obra en cuanto impronunciable. Esta afirmación refuerza el carácter germanicéntrico del proyecto, «lo que centra hoy la atención de Europa»,⁵⁵³ como afirmó María Lluïsa Borràs en relación a la exposición *Artistas de Colonia: lo bello y lo siniestro*. Esto exacerba la no-identificación nacional de los artistas. De ahí la ausencia de Portugal o Europa del Este en esta Europa de Lebrero. Además de no identificar el origen de los artistas, tampoco existía en sala una división real entre los dos apartados principales de la exposición, dando cuenta de una ausencia de narrativa que respondería a una lógica postmoderna, que no postcolonial. Al respecto, Pérez Villén puso en duda la arbitrariedad de la selección de artistas, lo cual

⁵⁴⁹ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 25.

⁵⁵⁰ José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 23.

⁵⁵¹ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007).

⁵⁵² José Lebrero Stals, «Tierra de nadie», en *Tierra de nadie*, op. cit., 21.

⁵⁵³ María Lluïsa Borràs, «Permisividad estética en los artistas de Colonia», *La Vanguardia*, 9 de febrero de 1990, 6.

generaba «un conjunto caótico y poco esclarecedor, quizás metáfora involuntaria del momento artístico».⁵⁵⁴

En el video de la exposición el curador repitió dos veces seguidas la expresión «tierra de nadie es una nación para todos», e incluso cerró el texto del catálogo con la misma expresión. No cabe más que preguntarse, paródicamente, quiénes son esos «todos» a los que Lebrero mira y admira dentro de la falacia eurocéntrica que validaba. Esa nación imposible, de todos, bien responde al diagnóstico que hacía Power de que «para el europeo, el desierto es, en esencia, una metáfora; para el americano es, sobre todo, una experiencia del lugar»,⁵⁵⁵ a pesar de que con «americano» Power se refiriese a Estados Unidos. Una Europa, «nación de todos», que en esos momentos estaba siendo «invadida» por migrantes, coincidiendo con el primer caso reconocido de asesinato xenófobo en el Estado español, mientras en la civilizada Alemania Jaar identificaba al menos treinta actos violentos xenófobos en la prensa de ese año. Unos viajes migrantes que para Lebrero no generaban Arte pero sí perturbaban las lógicas de la Europa viajera. Años después Lebrero fue cabeza de fila de la criticada Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, un proyecto internacionalista que poco o nada ha mirado al contexto local en el que se inscribe, por lo que BNV y Mar Villaespesa se han opuesto tajantemente desde la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales (PRPC).

⁵⁵⁴ Ángel Pérez Villén, «Un truco de la memoria», op. cit, 73.

⁵⁵⁵ Kevin Power, «El desierto occidental», *Arena Internacional del Arte* 0, enero (1989): 26.

4.1.2. Nueva York. *Américas*, Moguer

La vinculación americana del monasterio de Santa Clara se inicia en los momentos previos al primer viaje colombino. Los contactos de Cristóbal Colón con esta casa fueron decisivos para la culminación de su proyecto de descubrimiento.⁵⁵⁶

Dissimilar Identity

Mar Villaespesa conoció en Nueva York a Berta Sichel, brasileña de padre alemán, quien se había mudado a la ciudad en 1979 y era entonces pareja de Antoni Muntadas. Periodista por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Sichel se doctoró en Comunicación por la New York University. En esta escena comenzaría a realizar proyectos expositivos mientras enseñaba en el programa de Media Studies de la New School for Social Research. Cabe destacar la exposición que en 1991 realizaría junto a Antonio Álvarez sobre arte «hispano», *Dissimilar Identity. Latin American New York* presentada en la Scott Alan Gallery del Soho neoyorkino. En el mes de octubre de ese mismo año Sichel entregaría el anteproyecto de la exposición andaluza donde se definían ya las líneas de trabajo que no variarían en el desarrollo del proyecto. Antes de ser invitada, en tempranos informes del mismo, se barajaron alternativas de espacios y problemas que esta exposición podría trabajar. Así se planteaba para Cádiz una «posible exposición: artistas latinoamericanos; centrada en la idea de viaje como análisis (o poética) transhistórica del concepto de frontera»,⁵⁵⁷ o para Úbeda y Baeza la posibilidad de una «exposición de arte americano centrada en temas sociales (homeless, AIDS...)».⁵⁵⁸

Al momento de ser invitada Sichel, Villaespesa había pensado también en la posibilidad de Granada, aunque insistía en Cádiz «por su relación con la Historia de América. En Granada es donde Colón recibe la confirmación de su viaje por parte de los Reyes Católicos. En Cádiz se establece el comercio con las llamadas Indias».⁵⁵⁹ Incluso en algún documento se hizo explícito que la exposición sería en el Museo del Mar de Cádiz. Finalmente se presentó entre el 1 de agosto y el 1 de septiembre en el monasterio de Santa Clara de Moguer, en Huelva. El convento de mujeres, uno de los más antiguos de Andalucía y fundado en 1337, fue restaurado para la conmemoración del V Centenario al recuperar su peso simbólico en relación a la Conquista. A este convento no solo se enviaban las mujeres nobles de Castilla, sino que Colón tuvo correspondencia con Inés Enríquez, la abadesa de entonces y pariente de Fernando el Católico. La arquitectura del convento fue luego replicada, con sus interferencias locales, en varios conventos coloniales en el siglo XVI como Santo Domingo y Santa Clara en Tunja, Colombia. Santa Clara fue la primera advocación llevada a América, además de María. Como indica un documento interno, el monasterio fue redescubierto en los recorridos «que *Plus Ultra* realiza por todas las provincias andaluzas» y «parecía estar predestinado a albergar la exposición *Américas* así como la intervención de la artista americana Adrian Piper».⁵⁶⁰ En la carta de invitación a

⁵⁵⁶ Diego Ropero-Regidor, «Monasterio de Santa Clara, Moguer», en *Intervenciones* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 62.

⁵⁵⁷ Sin autor, «Cádiz». Archivo BNV.

⁵⁵⁸ Sin autor, «Úbeda y Baeza». Archivo BNV.

⁵⁵⁹ Mar Villaespesa, fax a Berta Sichel, Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 1. Archivo BNV.

⁵⁶⁰ Sin autor, «Monasterio de Santa Clara (s. XIV)». Archivo BNV.

Sichel en la que se hablaba de las posibilidades de Cádiz y Granada, Villaespesa indicaba un giro en términos de esa primera concepción de una exposición de artistas latinoamericanos para plantear que su intención era

No organizar una exposición de artistas latinoamericanos solamente pues al final siempre queda como un fenómeno aislado, creo que es más interesante reunir artistas americanos (sur, centro, norte) y articular una tesis o concepto de la exposición en torno a la reflexión sobre los límites culturales, a la idea de frontera, al espacio común de confluencias o diversidades, a las posiciones colonizador-colonizado.⁵⁶¹

Estas preocupaciones, que interesaban tanto a Villaespesa como Sichel, respondían a una filiación con la crítica al debate multiculturalista que proponía Lucy Lippard dos años antes en *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. En este libro se cruzaban categorías como *mapping*, *telling* y *mixing* en relación a artistas de diferentes procedencias en Estados Unidos, de los cuales al menos once fueron incluidos en *Américas*. Otros artistas fueron re-seleccionados de la exposición *Conocimiento reprimido*, «ya que muchas de las obras de arte incluidas en esta exposición fueron conceptualizadas y creadas dentro del marco del “conocimiento reprimido”, AMÉRICAS revela lo atractivo y la riqueza de un nuevo repertorio de imágenes, símbolos y conceptos que han sido ocultados durante muchos años».⁵⁶²

En la línea general de *Plus Ultra*, la exposición se planteó como una reflexión sobre la frontera, los límites culturales y las formas de afrontar la cultura de la diferencia. En sus primeras argumentaciones, el proyecto subrayó dos principios: diversidad y discontinuidad, siendo las obras «seleccionadas no por seguir un canon estilístico sino motivada por cómo los artistas responden a los aspectos vitales de nuestro tiempo».⁵⁶³ Ahí también se destacó la relación de la exposición con la historia, destacando que «preserva la historia aunque no es histórica. La combinación de todas las obras devela, simultáneamente, historia y futuro [...] para revertir puntos de vista históricos y sugerir lo inminente».⁵⁶⁴ En ese mismo texto se advierte el carácter no enciclopédico y «pluricontinental» de la exposición: «Aunque los artistas provienen de varios continentes americanos, la exposición no plantea un panorama del arte de Canadá a Argentina»,⁵⁶⁵ proponiendo fundarse en la preocupación de los artistas por las temáticas más actuales en estos continentes americanos.

Américas fue pensada como un viaje invertido al de Colón, origen de la historia canónica de la Conquista, que indujese trabajar «las posiciones colonizador/colonizado».⁵⁶⁶ Se indicó que «a diferencia de los primeros informes que llegaron a Europa sin dar cuenta de la diversidad y avance de las civilizaciones americanas, la exposición incluye un amplio repertorio de imágenes y nuevas formas de representación artística».⁵⁶⁷ En dicho documento la exposición se presentaba como un «proyecto multicultural», aunque hizo explícita su vocación de no responder a criterios de discriminación positiva por raza, sexo o región. También se aclaraba que la muestra se realizaba para «un público europeo aún menos familiarizado con la expansión del marco multirracial y multicultural del continente americano».⁵⁶⁸ En esta lógica multicultural, el proyecto defendió la idea del «encuentro entre dos mundos» que la exposición universal propulsaba, sin considerar los debates postcoloniales que lo entendían paralelamente como un choque jerárquico. Sichel cuestionaba así que

⁵⁶¹ Mar Villaespesa, fax a Berta Sichel, Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 2. Archivo BNV.

⁵⁶² Berta Sichel, «Américas», octubre de 1991. Archivo BNV.

⁵⁶³ Sin autor, «Américas», 2. Archivo BNV.

⁵⁶⁴ Berta Sichel, «Américas», op. cit.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Mar Villaespesa, «Plus Ultra» (segundo documento), 2-3. Archivo BNV.

⁵⁶⁷ Sin autor, «Américas», op. cit., 1.

⁵⁶⁸ Berta Sichel, «Américas», en *Américas* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 22.

En el continente americano el término «encuentro» se ha convertido en el más preciso para evaluar, desde la perspectiva del «otro», las consecuencias de la llegada de Colón a El Salvador [...] este término incluye una crítica a las peculiares y falsas declaraciones dadas por la interpretación convencional europea acerca de las gentes y la cultura no europeas.⁵⁶⁹

Finalmente este primer documento preparatorio planteaba una de las disputas permanentes entre Occidente y no-Occidente, a pesar de que en ningún momento se profundizara en la situación ambivalente de América Latina en esa distinción binaria. Incluso se hablaba de «culturas consideradas “ahistóricas”»⁵⁷⁰ o «identidades culturales arrasadas».⁵⁷¹ La asunción de un «estadio primitivo» remitiría al pensamiento hegeliano que dejaba fuera de la historia a aquellas producciones que se saliesen del canon occidentalizante. En la actualización propuesta por Sichel, la estética contemporánea excluiría a prácticas que no remitiesen a los lenguajes internacionales del arte, sin comentar el valor histórico de las propias producciones de ese «estadio primitivo» como conocimiento rechazado o reprimido en el presente. Paradójicamente, la exposición se propuso enmarcada en el debate de la descolonización como «uno de los acontecimientos globales más significativos del mundo contemporáneo».⁵⁷² Con todas estas problemáticas en mente, el objetivo último de la exposición fue reivindicar «la existencia de un espectro cultural y social diverso y afirma la falta de validez de toda representación unificada del mundo. Reclama también la inversión de estrategias imaginativas que respondan a las necesidades urgentes del mundo postcolonial».⁵⁷³

En la primera propuesta de exposición se incluían los siguientes artistas: Jane Ash Poitras, John Ahearn y Rigoberto Torres, Ursula Biemann, Luis Camnitzer, Consuelo Castañeda, Mark Dion, Judith Dos Santos, Peter Fend, Leon Golub, Hans Haacke, Helen y Newton Harrison, Alfredo Jaar, Leandro Katz, Mierle Laderman, Carrie Mae Weems, Ana Mendieta, Doris Salcedo, Andrés Serrano, Nancy Spero, Pepón Osorio, Jeff Wall y David Wojnarowicz. En otros listados se habló también de incluir a Marilyn Bridges, Nancy Burson, Rimer Cardillo, Agnes Denes, Peter Goin, Leon Golub, David Hammons, Donald Lipski, Patrick Nagatani, Dennis Oppenheim, Vera Patury, Miguel Ángel Ríos, Sophie Rivera, Juan Sánchez, Eugenia Vargas y Vladimir Zabaleta. Además se incluiría una sección de video con trabajos de Ida Applebroog, Dara Birnbaum, Juan Downey, Jaime Davidovich, Guillermo Gómez-Peña, Doug Hall, Edgar Heap of Birds, Martha Rosler, Eder Santos y Trinh T. Minh-ha. Al menos dos de estos artistas ya habían sido incluidos en *El sueño imperativo*, y de todos ellos, treinta y dos quedarían en el listado final de *Américas*.

Ante estas propuestas Villaespesa preguntaría tempranamente por la inclusión canadiense, y en particular si el colectivo General Idea tenía obra que trabajara estos temas. También le propuso incluir a Piper, y a Martin Wong y Teraoka, ambos de origen asiático, además de algunos que comenta especialmente en relación a medios de fácil transporte. En fotografía sugirió a María Martínez, Félix González-Torres, Lorna Simpson, Les Levine y Ávalos, además de Mark Dion para video.⁵⁷⁴ De estas propuestas sólo fue incluido este último, aunque no en ese medio sino con una instalación.

El listado se compuso finalmente con cuarenta y cuatro artistas con más de setenta piezas producidas a partir de 1968, aunque la gran mayoría fueron obras de los últimos tres años. Los trabajos fueron pensados en función de cinco conceptos-ejes que proponían una «cartografía social»: globalización, frontera, opresión, violencia urbana, preservación del

⁵⁶⁹ Ibid., 21.

⁵⁷⁰ Sin autor, «Américas», op. cit., 2.

⁵⁷¹ Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 23.

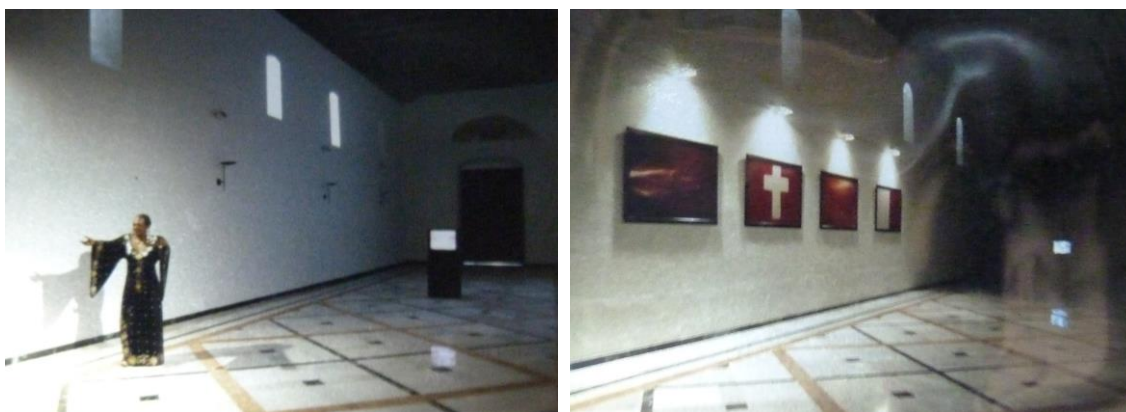
⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Ibid., 26.

⁵⁷⁴ Mar Villaespesa, fax a Berta Sichel, Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 3. Archivo BNV.

medio ambiente y la condición humana.⁵⁷⁵ Los artistas fueron identificados en la prensa como quienes trabajaban sobre estos asuntos y no gozan «del prestigio que la mayoría de los presentados en *Tierra de nadie*».⁵⁷⁶ Aunque no fuese de forma explícita, la selección de artistas respondería a una continuación del proyecto *Dissimilar Identity*, es decir, no se centraría en la producción de «las Américas» sino en artistas radicados en Nueva York. Por ello, en la presentación interna del proyecto Villaespesa asumiría que se trataba de «una colaboración establecida con diferentes instituciones, colecciones y galerías americanas, principalmente de Nueva York».⁵⁷⁷ Tanto los honorarios de la curadora como el coste final de la exposición fueron la mitad que en *Tierra de nadie*, diferencia significativa en un análisis Norte-Sur.

Intentar representar la raza



A la izquierda, *Ruth Fernández* de Rigoberto Torres y John Ahearn. A la derecha, fotografías de Andrés Serrano de las series *Blood Landscape* y *Blood and Milk* junto al monitor con los ciclos audiovisuales.

La exposición se propuso montar, a partir de «puntos de vista llenos de contrastes»⁵⁷⁸ en los dos antiguos dormitorios del monasterio, dos habitaciones pequeñas y un espacio de conexión. No se construiría ni un solo muro o tabique, dejando a los espacios abiertos establecer los contrastes de los puntos de vista propuestos. Si bien no se han encontrado los planos del montaje, se detalla a continuación una reconstrucción lo más fiel posible a partir de sus fotografías. El primero de los dormitorios en la planta baja presentaba una introducción general con una disposición sencilla donde solo se contrapusieron tres obras: las cuatro fotografías del neoyorquino Andrés Serrano de las series *Blood Landscape* y *Blood and Milk*, en las que mezcla una reflexión sobre la simbología de la colonización y evangelización y el VIH/sida. A su lado se presentaba el único video de la exposición donde se reproducía la programación audiovisual. Esta constaba de tres ciclos, cada uno de ellos, de una hora de duración. *Identidad, raza, alienación y nacionalismo* enmarcaba dos de los ciclos. El primero presentaba seis trabajos de Jenny Marketou, Jaime Davidovich, Philip Mallory Jones y Rafael França; mientras que el segundo, cinco trabajos de Victor Masayesva Jr.,

⁵⁷⁵ Berta Sichel, presentación del proyecto en el documental de Ático Siete S. A., Carmen F. Singler y José Sánchez-Montes, *Plus Ultra*, 35:25 min., en <https://www.youtube.com/watch?v=FUHL6QohX-E>, última visita, 19 de abril del 2015.

⁵⁷⁶ Ángel Pérez Villén, «Un truco de la memoria», *Lápiz* 90, X (1992): 73.

⁵⁷⁷ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», 4. Archivo BNV.

⁵⁷⁸ Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 21.

Shalom Gorewitz, Edith Vélez y Victor Alves, Madeleine Netter y Alejandro Varderí. El tercer ciclo se denominó *Imaginación y tecnología*, con seis trabajos de Max Almy, John Sturgeon, Ken Feingold y Vicente Carelli y la ONG Centro de Trabajos Indígenas de Brasil. Se trataba de una programación bastante alejada de la propuesta original con, entre otros, trabajos de Downey y Rosler. En el otro muro de la sala se presentó la primera escultura «mimética» de Rigoberto Torres y John Ahearn. *Ruth Fernández*, una famosa cantante hispana de Estados Unidos, era una de sus obras claves de la exposición. Para la curadora estos artistas trabajaban

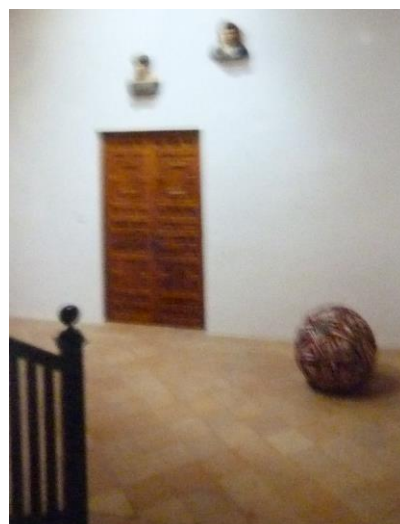
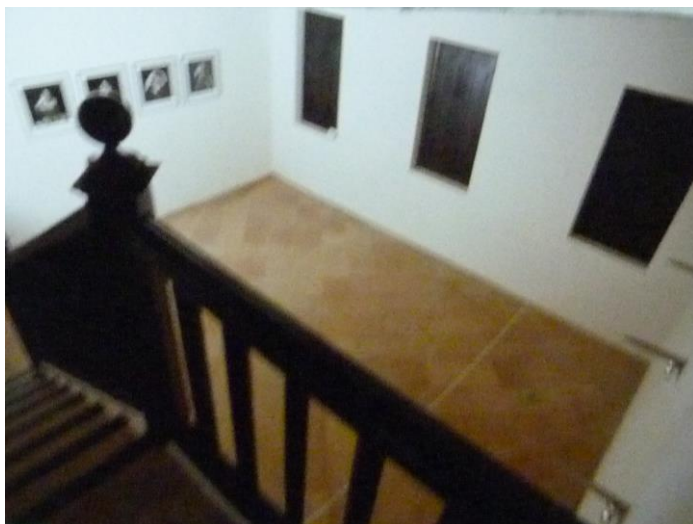
Temas como la memoria popular, raza e identidad. Los dos viven en el South Bronx, el distrito electoral más pobre de los Estados Unidos, con una inmensa población hispanica y negra viviendo en condiciones infrahumanas. El proceso que utilizan para hacer sus esculturas es un molde de escayola tomado de personas de la calle. De este modo, la propuesta conceptual es transformar el espacio del arte: pasa de ser un espacio cerrado a un espacio abierto gracias a la participación de toda la comunidad.⁵⁷⁹

Si su trabajo es así explicado en la documentación interna, en el catálogo esta descripción de lo precario del contexto fue aún más tajante, indicando que «el nivel de pobreza, el sida, la tuberculosis, la sífilis y el gran número de drogadictos con los que cuenta este barrio, le da un carácter tercermundista».⁵⁸⁰ Sin entrar a valorar las connotaciones despectivas de las categorías utilizadas, aquí se van a indicar algunos problemas ejes de la exposición, en particular la raza y sangre en relación a los hispanos desde un modelo de mimesis de la realidad como era el trabajo de estos artistas en el vaciado humano.

En el espacio de tránsito para subir a la segunda planta se presentaron tres trabajos. *African American Flag*, de David Hammons, junto a la obra de Donald Lipski, proponían una reflexión sobre la bandera como ícono nacional de identidad en un país como Estados Unidos, tan marcado por la borradura de sus «minorías» raciales. Lipski se reconocía, además, influenciado por el Black Arts Movement creado en los sesenta en Harlem, su barrio natal. Junto a él, en la segunda planta, se presentaba uno de los retratos de Nancy Burson, *Three Assassins*, un rostro compuesto por la alianza de tres supuestos asesinos: Lee Harvey Oswald, inculpado en el asesinato de John F. Kennedy; Sirhan Sirhan, inculpado en el de Robert F. Kennedy; y James Earl Ray, en el de Martín Luther King. Bajando la escalera se presentó otra escultura de Torres y Ahearn, continuando la reflexión en torno a la negritud en Estados Unidos. La pieza operaba como salida de la exposición y acceso a la instalación de Adrian Piper *Ur-Mutter*, enmarcada en el proyecto *Intervenciones*, lo que hacía aún más explícito el problema racial, integrándose esta obra en el relato de *Américas*. *Raymond*, otro modelo del South Bronx, fue dispuesto a modo de santo sobre la escalera. Se trataba de un sistema de montaje que utilizaba las piezas pensando en mimetizar la escultura fuera del espacio museal. La dupla artística fue un punto axial que marcaba los recorridos racializados de la muestra.

⁵⁷⁹ Berta Sichel, «Américas», texto de prensa, 2. Archivo BNV.

⁵⁸⁰ Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 23.



A la izquierda, *African American Flag* de David Hammons y *Raymond* de Rigoberto Torres y John Ahearn. A la derecha, *Latino Series* de Sophie Rivera frente a *El viaje* de Luis Camnitzer.

De las dos habitaciones pequeñas en la entreplanta, la primera presentó dos trabajos a modo de contraste. Por un lado, las cuatro fotografías de la *Latino Series* de la neoyorquina Sophie Rivera, que remitían a la diversidad racial de los latinos en Estados Unidos: retratos frontales a lo Thomas Ruff pero poniendo el acento en la racialidad de sus sujetos. Frente a esta serie, y en clara oposición, se presentó la obra de Luis Camnitzer *El viaje*. La pieza consistía en tres cuchillos sin mango en la pared apuntando hacia fuera y desde cada uno de ellos pendían dos bolas de navidad. La obra hacía referencia a las carabelas de Colón, cuyos nombres llevaban inscritos, como origen de la estrategia de control del territorio en la Conquista y colonia. Se trataba también como un guiño falocéntrico a la figura del conquistador como violador. Según se indica en el catálogo, la obra fue producida para esta exposición, y «confronta los elementos de violación, pillaje y asesinato que se dieron en la historia de la Conquista».⁵⁸¹ Sin embargo, en palabras del artista, «mi participación fue más puntual, me pidió una obra para la muestra y se la di, y no sé mucho sobre la exposición misma».⁵⁸² En la revista *Lápiç* la pieza fue identificada como *La travesía* y fechada en 1991.⁵⁸³ En su colección actual en la Daros Latinoamérica de Zúrich aparece referida como *El viaje* y fechada en 1991.

En la segunda sala adyacente también se contrapusieron dos obras. Por un lado, la *American Flash Ball 2* de Donald Lipski (1990), asociada al referido problema del nacionalismo estadounidense y la bandera como ícono, en este caso retorciéndola en una bola de banderas. Sobre ella se presentaron dos bustos más de Torres y Ahearn, *Leslie Ann* y *Julissa*, que remitían otra vez a este problema de la identidad estadounidense. Accediendo desde esta sala, en la planta superior se encontraba el espacio más abigarrado pero a la vez abierto de la exposición, que permitía un acceso visual directo a todas las obras y, por tanto, a las problemáticas centrales de la exposición. Ingresando desde esta habitación pequeña a mano derecha, el recorrido de la sala establecía la siguiente narrativa:

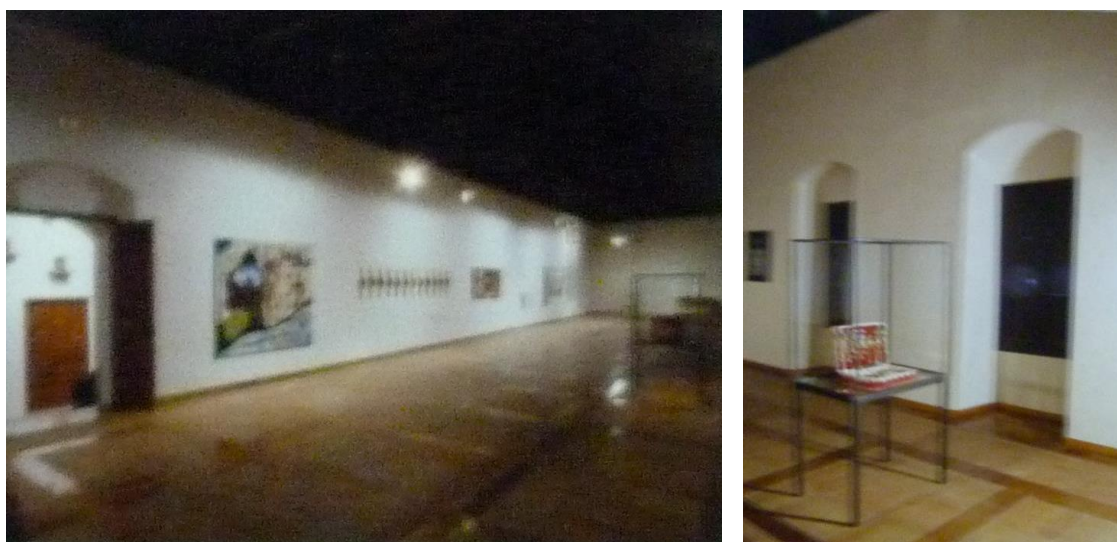
En primer lugar, una pintura de «pop crítico» de David Wojnarowicz. *History Keeps me Aware at Night* (1986), en la senda de algunos trabajos de Rauschenberg, mezclaba materiales como dólares, armas e industrias que, para la exposición, «narran historias sobre la miseria de la vida en las ciudades donde el crimen, el sexo, la violencia y el dinero han

⁵⁸¹ Ibíd.

⁵⁸² Luis Camnitzer, entrevista por e-mail, respuesta enviada el 23 de noviembre del 2012.

⁵⁸³ Hortensia Campanella, «Un artista que crea, reflexiona y enseña», *Lápiç* 167, XIX (2000): 41.

llegado a ser los valores de cambio dominante».⁵⁸⁴ Junto a ella se presentaron las dos obras de Pepón Osorio, sobre quien Sichel más adelante escribiría el texto de su exposición en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía bajo la curaduría de Carlota Álvarez Basso, entonces jefa del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, puesto que luego ocuparía Sichel. En esta publicación, el coordinador de ese espacio identificaba a Sichel como «crítica independiente norteamericana que ha participado activamente en el desarrollo de la obra de Pepón».⁵⁸⁵ En *Américas* se presentó *El tiempo dirá*, una serie de doce relojes de oro de mano gigantes con grabados y textos en su interior, en los que «alude a la historia de la esclavitud de sus antepasados africanos, llevada a cabo por sus amos españoles durante el siglo XIX».⁵⁸⁶ En el centro de la sala se presentó *T.K.O.*, que aludía a la historia colonial —aún presente y explícita— de Puerto Rico. La pieza consistía en una serie de cubiertos personalizados con la imagen de personajes puertorriqueños, estadounidenses y españoles que han contribuido a esa historia. Volviendo al muro, tras *El tiempo dirá* se presentó el tríptico *Return to Your Roots* de Jane Ash Poitras, la cuota canadiense de la exposición. Identificada en el catálogo como «oriunda de una tribu de Canadá»⁵⁸⁷ se hacía explícita una mirada despectiva hacia los cree, la mayor comunidad indígena en América del Norte a la que pertenece la artista. La obra, en las derivas del collage, contraponía imágenes relacionadas con el pensamiento indígena y textos que daban cuenta de sus batallas políticas, tales como «*shaman never die*» o «*sacred land, sacred people*».



Obras de David Wojnarowicz y Pepón Osorio en *Américas*.

Continuando con esta reflexión identitaria se presentaba otra pequeña fotografía de Nancy Burson en la senda de sus rostros ficcionales y tres trabajos recientes de Nancy Spero. *Sky Goddess and Torture*, *Desaparecidos II* y *Victimages* son obras que se centraban «en la opresión de las mujeres en Latinoamérica por motivos políticos, sea en Argentina, Chile, Brasil o Nicaragua».⁵⁸⁸ Sobre la ventana se presentaba la obra *Plebiscito* del nuyorican Juan Sánchez, donde se cruzaban problemas macropolíticos del colonialismo en Puerto Rico

⁵⁸⁴ Sin autor, «David Wojnarowicz», en *Américas*, op. cit., 61.

⁵⁸⁵ Rafael Doctor, «Introducción», en *Espacio Uno I* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Marcelino Botín, 1998), 10.

⁵⁸⁶ Susana Torruella, «América/Américas: el acto de recordar», en *Américas*, op. cit., 29.

⁵⁸⁷ Sin autor, «Jane Ash Poitras», en *Américas*, op. cit., 60.

⁵⁸⁸ Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 25.

con asuntos vinculados a las políticas del sida y la homosexualidad. Las obras de estos últimos artistas se proponían vinculadas a la violencia de género como problema político, tal como hacía también Doris Salcedo con el caso colombiano en las tres esculturas de madera, hierro y cemento ubicadas justo frente a Spero y Sánchez. Salcedo es la primera artista de los mencionados en la exposición no radicada en Estados Unidos.

Si con Poitras, Sánchez, Spero y Salcedo se configuraba una amalgama de diferentes lecturas «femeninas» de la violencia política, el muro de enfrente presentaba su contraparte masculina que se traducían formalmente en un asunto de tamaños: frente a las «miniaturas» femeninas, dos obras de León Golub de grandes proporciones: *Riot VII* era un acrílico exento del muro concebido a partir de los acontecimientos sucedidos en Los Ángeles en mayo de ese 1992, que operaba para la curaduría como «un emblema desolado de esta época».⁵⁸⁹ El mismo sistema de culengue presentaba la obra que lo acompañaba, *El tapiz de la desaparición*, del artista uruguayo radicado en Nueva York Rimer Cardillo, concebida especialmente para esta exposición. Volviendo al problema de la violencia, esta vez ejercida contra poblaciones indígenas, se proponía como una obra de «actitud contestataria frente a la destrucción de la naturaleza y el exterminio de los nativos charrúas, y de personas desaparecidas durante la dictadura militar de los setenta y ochenta»⁵⁹⁰ en Uruguay. Esta obra debía funcionar como punto de transe entre la Historia y el problema ambiental.



A la izquierda, *Mata* de Vera Patury junto a *There's No Problem Here* de Juan Sánchez. A la derecha, *Riot VII* de León Golub junto a *El tapiz de la desaparición* de Rimer Cardillo.

Tras estos dos lienzos se presentaba otra escultura de la dupla Torres y Ahearn, *Samson*, que reproducía a un potente niño con rastas sobre dos piezas de hormigón. Tras él se encontraban las tres piezas de la fotoperformance de Eugenia Vargas, artista chilena radicada entonces en México, y la segunda artista de la exposición que no vivía en Estados Unidos. Con este trabajo, donde aparece el rostro de la artista cubierto de barro, se comenzaba de forma más incisiva la reflexión sobre el medio ambiente. Por eso el trabajo siguiente en este montaje fue *On Tropical Nature 1 y 2* de Mark Dion. Las instalaciones del artista con materiales biológicos se montaron sobre caballetes a modo de gabinete de curiosidades o estudio de científico, dejando al descubierto materiales de trabajo, embalajes, etc. De forma bastante equivocada en términos históricos y metodológicos, el texto que describía las obras planteaba que estas evocaban «los días del coleccionismo indiscriminado en el siglo XIX cuando los museos de Historia Natural eran gabinetes de “curiosidades”

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Sin autor, «Américas», 1. Archivo BNV.

libres de cualquier proceso metodológico o clasificación». ⁵⁹¹ Al otro lado de las mesas con la instalación, en un paralelismo formal con las fotografías de Eugenia Vargas, se dispusieron tres fotografías de siluetas de Ana Mendieta en su viaje de Iowa a México en el proyecto *Siluetas Works in Mexico, 1973-1977*. Nuevamente quedaba evidenciado que, mientras los hombres proponen una situación distanciada —en este caso en relación al territorio y la naturaleza—, las mujeres serían quienes ponen el cuerpo asumiendo el problema como necesidad vital.

A esta serie le seguía *There's No Problem Here* de Juan Sánchez, que quedaba sobre la instalación de Dion. La obra remitía al problema del VIH/sida en los puertorriqueños, quienes según Sichel «cuentan con el mayor número de enfermos per cápita de los Estados Unidos». ⁵⁹² Este asunto quedaba desconectado de las cuestiones que esta sección de la sala dedicaba a temas ambientales. Junto a él se presentaba el tercero de los trabajos producidos fuera de Estados Unidos: *Mata* de la brasileña Vera Patury. La escultura con tejido intentaba recrear la foresta como gesto de protesta frente a la destrucción de bosques en Río de Janeiro. Todo el muro siguiente presentaba proyectos fotográficos. El primero de ellos fue *Nuclear Landscapes* de Peter Goin, que fue incluido en la lectura ecologista debido a su aparente representación de los conflictos nucleares: «Un documento sobre la destrucción provocada por las pruebas nucleares a la vez que una urgente llamada sobre la necesidad de preservar la tierra» que, para la autora, necesitaría de «una nueva alianza entre el Norte y el Sur». ⁵⁹³ Tras cuatro fotografías de esa serie se encontraban otras dos de Patrick Nagatani de la serie *Nuclear Enchantment*, leídas en esta misma lógica.



A la izquierda, *Samson* de Rigoberto Torres y John Ahearn. A la derecha, *Mexican Collection Kabab* de Ursula Biemann.

A continuación se presentaba *Mexican Collection Kabab*, realizada por la suiza Ursula Biemann, entonces radicada en Nueva York, expresamente para *Américas*. En su presentación original la obra se llamaba *Colección americana* y la artista la argumentaba en términos coloniales. Se referiría a que:

The reasons for the cultural exchange is best explained by a colonialist attitude, by which other cultures are collected, categorized and evaluated. [...] In the colonial structure for pure ethnic forms, the hybridization or eclipsing of different cultures is easily omitted. The fear of mixing is so great, possibly because our own Western culture would have to be included in this critical examination. ⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Sin autor, «Mark Dion», en *Américas*, op. cit., 53.

⁵⁹² Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 24.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Ursula Biemann, «The Mexican Collection. Ethnographic Hybrids», octubre de 1991. Archivo BNV.

La obra yuxtapone imágenes en blanco y negro de lo «ancestral» o «primitivo» con fotografías del templo frente a brillantes signos occidentales: sopas Knorr, Benetton en Ciudad de México y series televisivas de Estados Unidos. Con ello se proponía contraponer la imagen idealizada de la arqueología con iconografías de la sociedad de consumo para dar cuenta de la no contemporaneidad con que se ha leído lo supuestamente no-occidental. Al respecto resulta clave el final de la presentación del proyecto de obra por parte de la artista: «*If we consider the cultural process as temporal and inventive, we also have to acknowledge the fact that non-Western culture has a present which is complex and hybrid and, moreover, enmeshed with Western culture*».⁵⁹⁵ Finalmente la artista no presentaría esta batería de imágenes, contraponiendo solo tres paneles dedicados a la mujer urbana pobre e indígena frente a una urbana rica y publicitaria. Las imágenes de estas mujeres iban acompañadas de un texto escrito a mano en el muro que así las describía: «La mujer de la izquierda es fotografiada por sorpresa. La mujer de al lado es fotografiada en contra de su voluntad. La mujer del centro sabe que está siendo fotografiada. La mujer de la derecha cobra por ser fotografiada». La serie se completaba con dos paneles más dedicados a «lo indígena» y la naturaleza, conectándolo de forma visual con las anteriores obras comentadas.

Si ciertamente Biemann incide en la cuestión feminista, su obra va a ser entendida en esta exposición como parte de la reflexión sobre el problema de la historia de los «ahistóricos». En esta misma línea se presentaron las fotografías de Leandro Katz, entonces también radicado en Nueva York. El conocido proyecto de Katz proponía una fotografía situada que contraponía monumentos arqueológicos mayas a la mano del artista, que sostenía una réplica del dibujo del monumento realizado por dos artistas viajeros del siglo XIX: John Stephen y Frederick Catherwood. La operación presuntamente sanadora del artista proponía «rescatar los enclaves mayas de su representación colonialista y neocolonialista».⁵⁹⁶ El proyecto se presentó también en la exposición *Cambio de foco*, dentro de *Ante América* en Bogotá (véase el capítulo 4). Al lado de este y de forma camuflada se presentaba la última de las esculturas de Ahearn y Torres, *Zuhay (with Doll)*. Con esta obra mestiza se establecía un tránsito al último de los ejes que pretendía trabajar la muestra: la frontera. Ahí se presentaban dibujos de Agnes Denes que jugaban con la veracidad de la herramienta cartográfica: «Cinco dibujos del globo terráqueo donde los límites y fronteras del mundo crean una imagen invertida del mismo al transformarse alternativamente en pirámide, cubo o huevo».⁵⁹⁷ Desde otra perspectiva abordaba este asunto la obra de Dennis Oppenheim *Annual Rings* (1968), desplegada en seis paneles con fotografías, mapas y collages que registraban las acciones de land art que el artista realizó en el río St. John, en la frontera entre Estados Unidos y Canadá.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ Leandro Katz, *The Catherwood Project: 1984-1988*, testimonio escrito sin publicar, 1999, 1-2. Reproducido en «América/Américas: el acto de recordar», Susana Torruella, op. cit., 28.

⁵⁹⁷ Berta Sichel, «Américas», en *Américas*, op. cit., 25.



A la izquierda, *Sketch for the 6th Lagoon* de Helen Mayer Harrison y Newton Harrison y fotografías de Marilyn Bridges. A la derecha, *Annual Rings* de Dennis Oppenheim.

Los dos últimos trabajos en la exposición iban en esta línea de reflexión sobre el mapa y la frontera, aunque también sobre la historia de los «ahistóricos».⁵⁹⁸ El primero de ellos fue una serie de fotografías aéreas en blanco y negro de los dominios del Imperio inca realizadas por Marilyn Bridges. A su lado, *Sketch for the 6th Lagoon* de Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, cerrando la exposición con el problema entonces tan en boga de la frontera de Estados Unidos con México, y su vinculación con el medio ambiente a través del río Colorado. La pieza presentaba dos mapas de la zona junto a un texto en la pared que proponía un diálogo entre la naturaleza y lo neocolonial.

Si las aguas del inmenso río Colorado que transcurren por la arbitraria frontera entre los Estados Unidos y Méjico las consumen los Estados Unidos, reflejando lo mucho que desean el agua y los beneficios que de ella se derivan, entonces la posibilidad de desear el agua y los beneficios que de ella se derivan se sustrae de las vidas de las personas que viven al otro lado de la frontera, en el país de Méjico. Presenten atención, lo que cuesta satisfacer un deseo.

Aportaciones neoyorkinas a las «culturas subyugadas»

En esta visita a tierras onubenses no podía faltar una estancia de afecto, de reconocimiento histórico al pueblo de Moguer, que guarda con la gesta del Descubrimiento una relación privilegiada. La generosidad de Moguer dio cobijo, amistad y aliento a Cristóbal Colón y a su hijo, y en La Rábida se ha plasmado para la inmortalidad este episodio.⁵⁹⁹

A los dos días de inaugurarse la exposición, los reyes de España visitaron Moguer, y tras cortar la cinta inaugural de la exposición *Moguer 500 años* en el convento de San Francisco, visitaron *Américas* acompañados por Sichel y el presidente del pabellón andaluz. Después de esta visita, la curadora «*came to Sevilla very pleased because she had been able to walk with him [el rey] explaining to him the show*».⁶⁰⁰ El día de la visita se conmemoraba la salida de Colón del puerto de Palos. Ya para el IV Centenario de la Conquista la ciudad había sido visitada, esta vez el 12 de octubre, por la reina regenta María Cristina de Asturias y su hijo Alfonso XIII.

⁵⁹⁸ En los listados de obras aparecían también *Tableau of New Continent*, de Miguel Ángel Ríos, y *Dos mismos momentos de una misma infanta*, de Vladimir Zabaleta, que no han sido identificadas en las fotografías del montaje, probablemente por resultar desestimadas durante el mismo.

⁵⁹⁹ Juan Carlos I, «Discurso de S. M. el Rey Don Juan Carlos I a los moguerenses», *Ribera del Tinto*, agosto de 1992, 8.

⁶⁰⁰ Simeón Saiz Ruiz, carta a Ursula Biemann, 24 de septiembre de 1992. Archivo BNV.

La ciudad revivía cada centenario su vínculo colonial y monárquico. En concordancia con el discurso real, el alcalde de Moguer enunciaba que se trataba de una «ciudad colombina y juanramoniana», para luego saludar con un «bienvenidos a esta tierra del Sur, pero NORTE SIEMPRE de hazañas descubridoras, de poesía».⁶⁰¹ Ante ello, el discurso del monarca recordaba la «relación privilegiada» de la ciudad con «la gesta del Descubrimiento»:

Cuando hablamos de la aportación española al Nuevo Mundo no se presta suficiente atención a los orígenes. Quiero hoy recordar tantos y tantos esfuerzos, tanta fe y tantas ilusiones como se derrocharon aquí en aquella hermosa aventura. Hace 500 años salieron de vuestras costas, «con mucha gente de mar», como escribió Colón, con muchos de vuestros hombres, las carabelas que llevaron a América el espíritu y las ideas de la Europa que inauguraba la Modernidad.⁶⁰²

En sus textos de sala, *Américas* se planteaba «en vísperas del siglo XXI y teniendo en cuenta que la descolonización es uno de los acontecimientos globales más significativos del mundo contemporáneo». Sin embargo, la problemática postcolonial y la descolonización no fueron abordados como puntos axiales del discurso sino que fueron incluidos como parte del contexto de los «problemas del presente», a pesar de que los procesos de descolonización macropolítica en América tuvieron lugar en su mayor parte en los siglos XVIII y XIX. Esto da cuenta de una filiación anglófila del discurso con los procesos coloniales en África y Asia, y no con su dimensión situada en las historias del continente americano.

En este texto se afirmaba también que la exposición estaba compuesta por un «variado número de sensibilidades artísticas conectadas con sus tradiciones, entorno, nacionalidad e identidad, reivindica la existencia de un espectro diverso tanto cultural como social y afirma la falta de validez de toda representación unificada del mundo».⁶⁰³ Con ello el proyecto se enfilaba de forma explícita con las premisas postmodernas y multiculturales ausentes de una crítica ideológica. Ese mismo texto planteaba que «la exposición incluye un amplio repertorio de imágenes y nuevas formas de representación artística, algunas de ellas ocultas desde la Conquista».⁶⁰⁴ Esta última aseveración que se propone develando «formas de representación artística ocultas desde la Conquista» resulta absolutamente falaz, como se ha podido ver obra por obra, ya que los sistemas de representación siguieron operando en las lógicas del sistema del arte central sin integrar prácticas que desbordasen esos parámetros. El «Otro» fue delimitado por la producción de quienes manejaban los lenguajes internacionales que hacen de su obra parte de un cierto canon periférico, lo que quedaba evidenciado en las obras de Juan Sánchez, Doris Salcedo y Luis Camnitzer. El develamiento de conocimientos y estéticas reprimidas del «estadio primitivo» del otro funcionaba a partir de una mirada extranjera, idealizada e incluso en algunos casos extranjerizante, ¿o las vistas aéreas de Machu Picchu de Marilyn Bridge no responden a una imagen romantizada de ese pasado preconquista?

Las únicas obras que, formalmente, rompieron con la tendencia de actualidad internacional fueron las esculturas de Torres y Ahearn. Las mismas, invadiendo la totalidad de la exposición, remitirán a una producción social del arte y a su inserción en una trama comunitaria de sentido. La aparición de estos rostros reales de habitantes del Bronx podría haber operado como posible interferencia, aunque funcionaron más bien de forma anecdótica y no contaminadora.⁶⁰⁵ En términos de evolución histórica de las prácticas presentadas, eran los artistas estadounidenses los que sintomáticamente tenían las obras

⁶⁰¹ Francisco Díaz, «Discurso de bienvenida del Alcalde Francisco Díaz a SS. MM. los Reyes de España», *Ribera del Tinto*, agosto de 1992, 5-6.

⁶⁰² Juan Carlos I, «Discurso de S. M. el Rey Don Juan Carlos I a los moguerenses», op. cit.

⁶⁰³ Berta Sichel, «Texto para el muro del monasterio». Archivo BNV.

⁶⁰⁴ Berta Sichel, «Américas», texto de prensa, 1. Archivo BNV.

⁶⁰⁵ Este ejercicio también lo realizaría en el año 2012 la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* con la presencia de máscaras del ritual arete guasú paraguayo.

tempranas de la exposición, lo que ponía a los latinoamericanos en la tradicional posición de tardíos. Este asunto ha sido también criticado por Camnitzer, en particular la ocurrencia de esta desigualdad en la exposición de arte conceptual latinoamericano en contextos internacionales, aludiendo a ello al menos desde *Artistas latinoamericanos del siglo XX* en este mismo contexto de la Expo de Sevilla. La decisión de incluir obra tardía suya o de otros conceptualistas respondería a pulsiones políticas de mantenimiento del statu quo derivativo.⁶⁰⁶

Sichel indicaba también que, a partir de 1492, lo que llegaba de las Indias occidentales a Europa cuestionaba los fundamentos de la práctica artística existente. Habría que ver en profundidad en qué medida esta afirmación podría tener un mínimo grado de certeza, ya que se trataba más bien como un proceso de tal brutalidad y verticalidad que esa «infiltración invertida» no cambiaba más que algunos materiales y temáticas. Los fundamentos mismos de la práctica artística no cambiaban, y así lo demuestra actualmente el hecho de que la gran mayoría de los museos europeos y americanos no han cuestionado sus fundamentos eurocéntricos. Si durante la colonia no se cambiaban los fundamentos existentes, en 1992 una exposición como *Américas* mantenía viva esta dinámica imitativa que no cuestionaba los fundamentos de la propia concepción del arte. Si de forma rimbombante para Pérez Villán, «en *Américas* se alza la voz de las culturas sojuzgadas por el orden internacional»,⁶⁰⁷ es posible argumentar que en cambio *Américas* afirmaba un canon de segunda, desconocido en el Estado español, pero que se encontraba absolutamente validado en la escena neoyorkina.

La filiación neoyorkina implícita del proyecto es uno de sus mayores problemas, siendo esto incluso incentivado por la propia Villaespesa al momento de invitar a Sichel: «Centrarse en artistas que trabajan principalmente en NY (aunque también se podrían tocar puntos como New Mexico —el New Border Art del que hablabas— o LA —por su carácter fronterizo y de mezcla de etnias— sería apropiado y cómodo para trabajar».⁶⁰⁸ Ese «efecto Nueva York» que cruza todo *Plus Ultra* tuvo aquí sus mayores efectos en la marginación de artistas del resto del continente, por no hablar de otras estéticas vinculadas a lo indígena, lo afro o lo asiático, este último completamente ausente. A este respecto resulta apropiado recuperar las reflexiones de Villaespesa en el contexto de *Cocido y crudo* donde, en relación al vínculo de España con Cuba, destaca la existencia de «una memoria común pero quizás no compartida, al igual que sucede, en mayor o menor medida, con el resto de los países latinoamericanos. Incluso, se podría decir, más que no compartida, ignorada, silenciada».⁶⁰⁹ A este respecto *Américas* perpetuaba ese silenciamiento. Juan Antonio Álvarez Reyes, actual director del CAAC, si bien alababa la conceptualización de la muestra, criticaba también «la muy evidente mayoría de artistas norteamericanos [...] nos plantea que la colonización actual viene de otra parte, de la primera potencia y guardián mundial (además de centro internacional del arte) que ejerce de manera muy opresora su poder e influencia política, económica y cultural en sus vecinos del sur (y en el resto del planeta)».⁶¹⁰

Finalmente, *Américas* respondía al impulso anti-latinoamericanista en boga en la escena de intelectuales latinoamericanos agotados de su «enclaustramiento regional». Su vocación fue prácticamente idéntica al menos a dos exposiciones paralelas, *Ante América* y *Cartografías* (véase cap. 4) que, con selecciones más diversas de artistas, pusieron en cuestión ese mapa que separa a los subcontinentes americanos. A diferencia de estas, que cuestionaban el sistema cartográfico y se proponían de forma oposicional a lo latinoamericano, la exposición de Moguer tomaba nominalmente un concepto ampliamente difundido por los

⁶⁰⁶ Véase Luis Camnitzer, «La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica», en *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Houston: ICAA/MFAH, 2006).

⁶⁰⁷ Ángel Pérez Villán, «Un truco de la memoria», op. cit.

⁶⁰⁸ Mar Villaespesa, fax a Berta Sichel, Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 2. Archivo BNV.

⁶⁰⁹ Mar Villaespesa, «Citología», en *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994), 24.

⁶¹⁰ Juan Antonio Álvarez Reyes, «La Inflación del Arte en Expo '92», *Papers d'Art* 49, octubre-noviembre (1992): 14.

Estados Unidos posteriores a la segunda guerra mundial: la existencia de un plural para hablar del continente americano, es decir, los continentes o subcontinentes. Esta noción absolutamente instaurada desde los Estados Unidos ha entendido de forma colonialista una división donde unos serían los únicos americanos (ellos), y el resto diferentes categorías derivativas: latino, afro, sud, etc. Al tomar ese nombre, la exposición no va a ser consciente de este debate ni va a poner en cuestión su configuración. A pesar de estas críticas destacadas, *Américas* se trataba de la exposición más crítica que en el contexto de 1992 abordara el problema de «lo latinoamericano» en el Estado español.

Below Texas

En enero de 1992 existieron negociaciones para que *Américas* viajase a inaugurar la Casa de América de Madrid.⁶¹¹ Las negociaciones no llegaron a buen puerto y en su lugar la institución optaría por una exposición más conservadora en términos historiográficos: *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias 1910-1960*, curada por Carmen Waugh para el CAAM de Las Palmas, aunque la sección canaria no viajase a Madrid (véase cap. 3.1). En ese sentido, al igual que las *Intervenciones*, *Américas* moriría como exposición en el monasterio. Sichel comenzaría entonces a posicionarse de forma más clara en la escena internacional del arte. Editaría ese año el número 89 de la revista *New Observations* que, en la senda de esta exposición, fue titulada *Below Texas / Below Equator*,⁶¹² invitando a Chema Cobo a realizar la portada bajo el título *Cartografía de una isla imaginada*. Mientras gozaba de una beca de la Rockefeller Foundation, Sichel presentaría junto a Esther Regueira, encargada de prensa de BNV para *Plus Ultra*, el proyecto *Translocal* para el Museo de Ponce en Puerto Rico, donde Regueira se encargaría del ciclo de cine y video. El proyecto incidía en la frontera que ya había trabajado en *Américas* y operaba en concordancia con los debates sobre lo «glocal» que se habían iniciado en la *Global Change Exhibition* de Bonn en 1990. Por diversos motivos no se pudo llevar a cabo la exposición en Puerto Rico en 1993 y, en palabras de Regueira, «decidimos reconvertirlo y BNV lo pidió para poder moverlo en España, pero la verdad es que no recuerdo que pasó. El caso es que no se llevó a cabo o al menos no tal y como había sido concebido».⁶¹³

Ese mismo año 1993, Sichel fue responsable de la exposición *Attraversare le frontiere*, una de las trece muestras presentadas en el *Aperto '93 / Emergences* organizado por Achille Bonito Oliva en la Bienal de Venecia.⁶¹⁴ Imbuida de varios de los ejes de *Américas*, la muestra introducía «*the coexistence of various problems, ecological disasters, overpopulation, and violence*».⁶¹⁵ La exposición fue acompañada por el texto *Notizie post-americane* que comenzaba con la cita al *New York Times* que también era referida en *Américas*: «*Hispanic can be any colour*», planteando también una conexión «hispanica» con «lo español»: entre la iconografía católica de Serrano y Dalí/Buñuel. Intentando alejarse nuevamente de un sistema de cuotas, la exposición contaría con obras de dos chicanos, Laura Aguilar y Daniel Martínez; dos hispanos, Andrés Serrano y Rigoberto Torres, y el resto de artistas latinoamericanos: Rosângela Rennó, Doris Salcedo, Eugenia Vargas y José Antonio Hernández-Díez. Resulta

⁶¹¹ Ana Tomé, coordinadora de exposiciones de Casa de América, carta a Berta Sichel, 15 de enero de 1992. Archivo BNV.

⁶¹² Ahí participarían Laura Buccellato, Ursula Biemann, Chema Cobo, Hector Jaimes, Sophie Rivera, Carlos Zilio, Yani Pecanins, Malgorzata Oleszkiewicz, Nicanor Parra, Alfredo Ceibal, Grady Hilman, Eduardo Medici, Ana Maria de M. Belluzzo, Waltercio Caldas, Alan West y Nora Fisch.

⁶¹³ Esther Regueira, e-mail personal del 19 de noviembre del 2013.

⁶¹⁴ En la muestra *Indicatori*, curada por Antonio d'Avossa, se presentó *Tierra prometida* de Marcelo Expósito (véase el capítulo 4).

⁶¹⁵ Achille Bonito Oliva y Helena Kontova, «Emergency/Emergenze». *Flash Art International*. Special Aperto '93, Milán, mayo (1993): 13.

inevitable comentar al menos dos cosas al respecto. Por un lado, la repetición de cuatro artistas de *Américas* del total de ocho que tuvo la exposición veneciana y, por otro, la eliminación intencionada de artistas norteamericanos «puros» a pesar de que en *Américas* Oppenheim o Helen y Newton Harrison se propusieran como artistas que reflexionaban sobre la frontera.

Sichel volvería a plantear estos debates tan en boga en el Estado español en 1998 con el proyecto de exposición *Chicano. Una visión personal de identidad*, que intentaba responder a la falta de reflexión sobre este problema en Madrid cuando en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona ya en 1989 se había realizado la exposición *Le demon des anges. 16 artistes chicanos*. Para justificar su proyecto, Sichel hacía alusión a la exposición de ese año de Laura Aguilar, *El jo divers*, en “la Caixa” de Barcelona, y a un seminario sobre literatura chicana en Granada. Incluyendo en su proyecto original el trabajo de Aguilar, además de Kathy Vargas, José Medina, Don Aton, Robert Buitrón y Armando Racón, se planteaba nuevamente desde el problema de «el arte producido alrededor de las fronteras, en las fronteras y “por la frontera” —o como consecuencia de la frontera».⁶¹⁶ El título final de la exposición fue *Aztlán hoy: la posnación chicana* y se presentó en la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II entre noviembre de 1999 y enero del 2000⁶¹⁷ en el marco del arribo de los debates sobre inmigración en el sistema del arte español. La exposición fue coordinada por Rafael Doctor, quien dejaba entonces el Museo Reina Sofía. En el año 2003 Doctor presentaría la primera exposición multicultural madrileña: *Nuevas cartografías de Madrid* en La Casa Encendida. En esta línea multicultural y centralista la consejera de Cultura planteaba la relevancia de la iniciativa chicana, en cuanto «Madrid, en su condición de centro de acogida de diversas culturas, en su vocación universalista, sin duda ha de sentirse muy próxima a las inquietudes de un colectivo que trata de definir sus señas de identidad en un entorno cambiante y sometido a diversas tensiones».⁶¹⁸

Como se ha mencionado más arriba, ese año Sichel asumiría el cargo de directora del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales del Museo Reina Sofía, en sustitución de Carlota Álvarez Basso, y dejando posteriormente el puesto en el 2010, año en que fue reconocida por Mujeres en las Artes Visuales por su trayectoria como crítica y curadora en la primera edición de los premios de la organización. Esa distinción respondía a la preocupación que desarrollaría esos años en el museo por ciertos problemas de género en su programación. Vale la pena rescatar dos iniciativas. Por un lado, el ciclo *Cartografías del deseo. Agitación como ritual cotidiano* realizado por Esther Regueira en el contexto de *Versiones del Sur* (véase cap. 5.1) en torno a mujeres artistas en América Latina desde los sesenta a los ochenta.⁶¹⁹ El proyecto incluía una publicación y un seminario que fue cancelado días antes de realizarse debido a los cambios en la dirección del museo, que pasó de José Guirao a Juan Manuel Bonet. Por otro lado, *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* en los años 2005-2006, que se propuso como una reflexión sobre la violencia intrafamiliar en un formato de programa de cine y video, un proyecto online, performances, conferencias y una publicación. El proyecto audiovisual, además de presentarse en el museo, viajaría al Hospital de Juan de Dios en Almagro, la Caja de Burgos, Artium en Vitoria, el Instituto de la Mujer en Málaga y Córdoba, el Centre d'Art La Panera en Lleida, la Filmoteca Canaria en Tenerife, el Centro Párraga en Murcia, la Fundación Luis Seoane en Vigo y el CaixaForum en Barcelona.

⁶¹⁶ Berta Sichel, «Chicano. Una visión personal de identidad», 2. Archivo BNV.

⁶¹⁷ Los artistas incluidos fueron Armando Rascón, Chuck Ramírez, Kathy Vargas, Laura Aguilar, Christina Fernández, Robert C. Buitrón, Phillip Ávila, Daniel Joseph Martínez, Lourdes Portillo, Rita González, Jesse Lerner y Alex Rivera.

⁶¹⁸ Alicia Moreno Espert, «Sin título», en *Aztlán hoy: la posnación chicana* (Madrid: Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, 1999), 7.

⁶¹⁹ Al año siguiente Sichel fue parte del equipo curatorial de la exposición *Virgin Territory: Women, Gender and History in Contemporary Brazilian Art* junto a Susan Fisher Sterling y Franklin Espath Pedroso, presentada en el National Museum of Women in the Arts de Washington.



El pago de la deuda externa argentina con maíz; «el oro latinoamericano» de Marta Minujín y otras obras en La idea de América Latina, CAAC.

Además de esta deriva feminista, Sichel desarrollaría proyectos latinoamericanos como el ciclo de cine, video, performance y concierto *Braaaaasiiiiil* organizado en el museo a comienzos del 2008, o *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica* presentado en el 2009 bajo la curaduría de Arlindo Machado, Jorge La Ferla, Marta Vélez, Elian Levin y Roberto Moreira Santa Cruz. Desde ese espacio también dirigiría dos proyectos en torno al video: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, presentado en el museo en el 2007 en torno al origen del video en la colección y *Monocanal*, presentada en el 2003 al unísono en el museo, en Casa Díaz Cassau de Murcia, el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago y el Museo Patio Herreriano de Valladolid. El ciclo proponía mostrar la producción española en video desde 1996 en adelante, proyecto que cocuró con Neus Miró y Juan Antonio Álvarez Reyes. Con este último desarrollaría en el año 2012 la exposición *La idea de América Latina*, su proyecto más decididamente postcolonial, que buscaba «indagar en un concepto geográfico y mental basado en la expansión colonial europea».⁶²⁰ Tomando como punto de partida el libro homónimo de Walter Mignolo, la exposición se planteaba como una crítica a la invención de Latinoamérica, incluyendo obras de Michel Auder, Milena Bonilla, Adriana Bustos, Mariana Castillo Deball, Raimond Chaves y Gilda Mantilla, Chema Cobo, Minerva Cuevas, Juan Downey, Anna Bella Geiger, Federico Guzmán, Alfredo Jaar, Leandro Katz, Marta Minujín, Miguel Ángel Rojas y, evidentemente, Joaquín Torres García con su *América invertida*. El *Catherwood Project* de Katz fue la conexión entre *Américas* y *La idea de América Latina*. En el 2014 Sichel fue la curadora de la primera Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, donde se cuestiona nuevamente «reflects on the cultural traditions of the people, the history and the deep connections to the colonial past», así como «promotes the re-signification of the city as a monument»,⁶²¹ en la senda más próxima a *Plus Ultra*.

⁶²⁰ Berta Sichel y Juan Antonio Álvarez Reyes, «Presentación general. La idea de América Latina», en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/idea12/frame.htm#arr>, última visita, 27 de diciembre del 2013.

⁶²¹ E-flux, «The First International Biennial of Contemporary Art of Cartagena de Indias—#1: Cartagena», e-mail, 29 de noviembre del 2013.

4.1.3. Dispersión y activación. Los proyectos de arte público en *Plus Ultra*

Dentro de las iniciativas de *Plus Ultra*, *Intervenciones* y *El artista y la ciudad* fueron las que respondieron de forma más clara a los principios vectores del proyecto general. El primer objetivo del proyecto fue sacar el arte de sus espacios encerrados y producir un encuentro entre práctica artística y sociedad para romper con esa dicotomía de que «el arte debe verse “aquí”, donde una señal lo indica, y no “allí”, donde otra señal indica que lo que hay es una sala de espera para viajeros»,⁶²² como indica el profesor de Filosofía del Derecho de la Universidad de Granada Mariano Maresca, a quien se le encargó el texto general del catálogo de *Intervenciones*. Se pretendía romper con lo delimitado, es decir, el *non plus ultra*, desde una localización diferencial colonial. Al unísono del desarrollo de los debates sobre el arte público en el mundo anglosajón que el libro *Modos de hacer* vino luego a traducir, *Plus Ultra* —con ese cariz colonial español— se anticipaba a reflexiones como *Agorafobia* de Rosalyn Deutsche,⁶²³ *The Lure of the Local* de Lucy R. Lippard⁶²⁴ o *En las ruinas del museo* de Douglas Crimp.⁶²⁵ *Plus Ultra* operaba en la ambivalencia de su dimensión simultáneamente situada y colonial al obedecer a una pulsión de activación del espacio público emanada del debate artístico de Estados Unidos. Se enmarcaba en lo que en *Modos de hacer* luego identificarían como una tendencia general a «la búsqueda de unas nuevas coordenadas para la acción —sea esta asumida o no explícitamente como artística— sobre el medio social y el reflejar prácticas con tendencia al desplazamiento y a no quedar constreñidas dentro de los campos de producción cultural prefijados».⁶²⁶

El segundo objetivo fue la activación de monumentos histórico-coloniales a partir de la reelaboración de la propia noción de monumento público, que tradicionalmente «nos compele a hacer del arte un uso celebratorio».⁶²⁷ En esa lógica, el arte público pierde hipotéticamente su sentido de interpelar al ciudadano, casi a un nivel inconsciente y en el uso diario, a partir de su uso como mero punto de referencia. Por ello, el monumento seguía manteniendo para Maresca esa condición de «un punto privilegiado de sentido en el conjunto de una trama espacio-temporal».⁶²⁸ Rompiendo con la idea del monumento y el arte público como algo celebratorio y estático, las intervenciones propuestas irían en la línea «de entrar en el monumento, pero no para celebrarlo, sino para disputarlo al régimen que lo posee y lo explica; de insistir en la práctica del arte, pero no para sumarla a la interminable procesión de una cultura incapaz de autorrevisitarse».⁶²⁹

Paralela a estas dos iniciativas, la Sociedad Estatal Expo '92 contó con otro proyecto de «Arte actual en los espacios públicos» coordinado por Teresa Velázquez, actual jefa de exposiciones del Museo Reina Sofía. La iniciativa contó con obras disímiles tanto en términos formales como temáticos pero con una clara preeminencia del elemento escultórico. La gran mayoría de los proyectos, según Juan Guardiola, funcionaron de forma decorativa e incluso como barreras para acceder a los pabellones, como la obra de Soto,⁶³⁰ ubicada en la Puerta Triana y que, tras malvivir en aquel lugar, en el 2007 fue vendida a la

⁶²² Mariano Maresca, «La fragilidad de la historia», en *Intervenciones* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 21.

⁶²³ Rosalyn Deutsche, «Agoraphobia», en *Evictions. Art and Spacial Politics* (Cambridge: MIT Press, 1996).

⁶²⁴ Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local. The Senses of Place in a Multicentered Society* (Nueva York: New Press, 1997).

⁶²⁵ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993).

⁶²⁶ Jesús Carrillo y otros, eds., «Presentación», en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), 11.

⁶²⁷ Mariano Maresca, «La fragilidad de la historia», en *Intervenciones*, op. cit., 22.

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ *Ibid.*, 23.

⁶³⁰ Juan Guardiola, «Arte público», *Papers d'Art* 49, octubre-noviembre (1992): 15.

Fundación Atelier Soto de París; en su lugar se construyó la Torre Pelli de Cajasol. Además de Soto, los artistas invitados fueron Roberto Matta, Matt Mullican, Ilya Kabakov, Anish Kapoor y David Cooner, Eva Lootz, Ettore Spalletti, Per Kirkeby, Stephan Balkenhol y Denis Adams, siendo este último artista censurado. El único español incluido fue Rogelio López Cuenca, quien propuso un proyecto de señaléticas que indicaban deformaciones poéticas y políticas de las oficiales de la Expo, como por ejemplo «Abandonad toda esperanza, espectadores: esto es un espectáculo». López Cuenca pretendía, a través del camuflaje y la confusión de los visitantes, perturbar el carácter celebratorio del evento. El proyecto fue finalmente censurado por el director de la Sociedad Estatal. Así lo ha recordado el artista:

El momento histórico de la Expo, y el día mismo de la inauguración —que fue cuando yo comprobé que mi obra no estaba— era un momento completamente simbólico. A la vez que estaban leyendo los discursos de inauguración que proclamaban que aquello era universal, allí estaba el mundo entero, fuera la policía estaba reprimiendo una manifestación de grupos contrarios a la celebración del V Centenario.⁶³¹

También el Pabellón de las Artes y el Pabellón de la Comunidad Europea organizaron *Doce esculturas de países de la CE*, que presentó trabajos seleccionados por cada gobierno para colocar las piezas «en el jardín de la Cartuja al estilo de “esculturas al aire libre”, o sea, la más pura y dura tradición estatuaría (léase esto último con el mayor matiz peyorativo, por favor)».⁶³² El proyecto replicaba la lógica conmemorativa del evento.

Cartografías de Andalucía. Intervenciones

Desde un comienzo se dio por hecho que *Intervenciones* incluiría ocho proyectos in situ de artistas. En un primer momento se propuso que estas intervenciones se concentrasen en las provincias de Granada, Cádiz, Sevilla y Córdoba, siendo un artista español y otro extranjero seleccionado para cada una de ellas. Las cuatro provincias restantes recibirían una exposición temática como

Reflexión sobre varios temas que el «Descubrimiento de América» y su próximo V Centenario puede generar, convirtiendo el evento en un deseado foco de discusión: la idea de «conquista», el viaje como rito iniciático o búsqueda de la utopía, encuentro entre mundos diferentes, la exposición o disolución del sujeto en interacción con el espacio social donde se desarrolla el contacto con el/lo «Otro», etc.⁶³³

La decisión final de realizar una intervención artística por cada provincia de la comunidad autónoma fue tomada antes de septiembre de 1991. Los proyectos fueron entendidos como intervenciones independientes entre sí pero enmarcadas dentro de una red de conexiones que permitirían al visitante-viajero reconocer las ideas detrás de *Plus Ultra* en el puzzle que fuese armando en su posible recorrido. *Intervenciones* se diseñó inicialmente —en el segundo documento interno de *Plus Ultra*— en la línea de esas otras cuatro hipotéticas exposiciones antes mencionadas, «una reflexión sobre varios de los temas que el “Descubrimiento de América” y su próximo V Centenario pueden generar, convirtiendo el evento en un deseado foro de discusión».⁶³⁴ Las intervenciones fueron encargadas a un artista o colectivo para cada provincia, a quienes se les proponían dos o tres posibles monumentos. Se pretendía que establecieran conexiones tanto «transculturales» como «transhistóricas» replicando la idea de Andalucía como lugar muchas

⁶³¹ Rogelio López Cuenca, «Rogelio López Cuenca / Francesc Torres», *Lápiz* 99-101 (1994): 209.

⁶³² Juan Guardiola, «Arte público», op. cit., 15.

⁶³³ Mar Villaespesa, «Anteproyecto exposición PABELLÓN Andalucía Expo '92. (Informe abril 1991)». Archivo BNV.

⁶³⁴ Mar Villaespesa, «Plus Ultra» (segundo documento), 1. Archivo BNV.

veces «ocupado». Al mismo tiempo, se repetía de manera permanente la idea de integrar ahí los «temas más actuales» del arte contemporáneo que juntos conjugarían esa red de conexiones del Camino de Indias en Andalucía para proponer «otra mirada» tanto al espacio público como al monumento, «no como residuos arqueológicos [...] sino como espacios capaces de generar una reinterpretación continua de significados».⁶³⁵ Se trataba de generar un proceso de extrañamiento del monumento y un debate en torno a su estatuto.

Desde un comienzo, el proyecto incluyó un sistema de cuotas por el que serían invitados cuatro artistas españoles y cuatro extranjeros. Incluso en el informe de septiembre de 1991 ya se tenía claro cuáles serían los españoles: Soledad Sevilla, Agustín Parejo School, Francesc Torres y Federico Guzmán. En cambio, sobre los extranjeros existían mayores dudas, teniendo en este informe solo dos nombres apuntados: James Lee Byars y Dennis Adams. Si bien el listado de artistas invitados fue bastante estable durante el proceso de definición, se barajaron otras alternativas. Se planteó para Córdoba a Antoni Muntadas, a quien se proponía realizar un proyecto para la mezquita, cuyo interés radicaría en que sería un «espacio que visualiza la superposición, cruce y convivencia de culturas»⁶³⁶ o, en la misma región pero para Medina-Azahara, se propuso a Rebecca Horn, quien podía desarrollar un proyecto en los cruces entre espacio simbólico y topografía. En el caso de Granada se barajaron a Byars e Ian Hamilton Finlay. Todas las intervenciones fueron nuevas producciones realizadas expresamente para cada monumento, como había ocurrido, con la excepción de Chris Burden en *El sueño imperativo*. La definición de los artistas en dicha exposición se vinculaba a quienes se moviesen por «la idea de cambio, o la concepción del arte como vehículo de cambio social [...]. El cambio es hoy [...] un sueño. Quizá se trate de la ilusión de un sueño pero también de la certeza de que es absolutamente necesario».⁶³⁷ El mismo deseo operaba en la selección de artistas para *Intervenciones*.

Cada artista recibió unos honorarios de 400.000 pesetas por la obra y el taller que debían impartir, contando el proyecto completo con un presupuesto aproximado de cincuenta y un millones de pesetas, y cada intervención de cinco millones. Existió también un proceso móvil entre las intervenciones, donde estas no coincidían temporalmente, sino que a medida que unas cerraban, otras abrían, comenzando en Sevilla y acabando en el proyecto de Córdoba, que finalmente se realizó en Sevilla.⁶³⁸ A continuación se detalla la intervención de Alfredo Jaar, el único latinoamericano en la muestra.

Poética. Alfredo Jaar

Siguiendo el recorrido por cada una de las provincias andaluzas, y para el caso de Cádiz, Mar Villaespesa invitó a Sigmar Polke, quien intervendría la torre de la catedral vieja de la capital, construida en el siglo XVII y que antes fue una mezquita. Ante la negativa del artista, así narró Villaespesa su dificultad para encontrar un reemplazo: «Por fin he encontrado un artista que tiene al menos un día para venir a Cádiz a ver la Torre, aprovechando un viaje de Nueva York a París. Se trata de Alfredo Jaar, cuyo origen sudamericano encuentro muy apropiado para una reflexión sobre la relación de Cádiz con la carrera de indias, además del interés de su obra, y su magnífico currículum en la escena del arte internacional».⁶³⁹ Esta última aseveración relativa a la «escena internacional» resulta fundamental en cuanto Jaar fue uno de primeros artistas latinoamericanos de las llamadas neovanguardias en

⁶³⁵ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», 3. Archivo BNV.

⁶³⁶ Sin autor, «Córdoba». Archivo BNV.

⁶³⁷ Mar Villaespesa, «El sueño imperativo», en *El sueño imperativo* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991), 111.

⁶³⁸ Los otros artistas de *Intervenciones* fueron Francesc Torres, Soledad Sevilla, Agustín Parejo School, Agencia de Viaje, Adrian Piper, Dennis Adams y James Lee Byars.

⁶³⁹ Mar Villaespesa, «Pabellón de Andalucía», fax a Juan Cañavate, Tarifa, 20 de enero de 1992. Archivo BNV.

posicionarse en el sistema del arte «internacional» en la década de los ochenta. Originalmente, el artista se encontraba en los listados *Américas* e incluso se pidió obra suya a la Galería Benet Costa de Barcelona. Tras su invitación a *Intervenciones*, su participación en la exposición americana fue desestimada.

Jaar, el único latinoamericano, fue el último artista incluido dentro de este proyecto. De formación arquitecto, Jaar tuvo su primera exposición en 1979 en la Galería CAL de Santiago bajo el título *Jaar objetos*, año que comenzó su proyecto chileno más conocido, *Estudio sobre la felicidad*. Este trabajo consistió en una obra-acontecimiento estructurada en seis etapas distintas: encuestas y entrevistas a gente en las calles del centro de Santiago preguntando «¿es usted feliz?» —cita literal al trabajo *Chronique d'un été* de Jean Rouch en las calles de París en 1960—, instalación de paneles estadísticos, paneles con fotografías, datos y transcripción de entrevistas, videos con entrevistas, etc., de felices e infelices, presentados luego en el Museo Nacional de Bellas Artes y en las calles del centro de Santiago. También intervino la ciudad y las carreteras con afiches en lugares publicitarios con la frase «¿es usted feliz?».⁶⁴⁰ La primera publicación que aborda de forma íntegra este trabajo fue realizada por Actar en Barcelona en 1999.⁶⁴¹ En 1982 y nada más acabar este proyecto, Jaar se trasladó a Nueva York y rápidamente ingresó en ese sistema del arte que el artista consideraba «provinciano». Como él mismo relata,

*What shocked me was realizing that New York was a very provincial city that thought of itself as the centre of the world. There was no space to talk about or show the world beyond New York or the US. Most of the art being produced there referred only to itself —little or nothing was known about Latin America, Asia or Africa, about all the existing conflicts across the world—. And also, the scene was very exclusive: at the time, an «international exhibition» meant US artists and a handful of Germans.*⁶⁴²

Contrariamente a su narración, ya en 1984 Jaar fue parte de la exposición *Art & Ideology* en el New Museum. Al año siguiente fue parte de *Disinformation. The Manufacture of Consent* en el Alternative Museum bajo la curaduría del director, fundador del museo y artista Geno Rodríguez,⁶⁴³ donde Jaar presentó la instalación *The Power of Words*. La exposición se basó en el problema de los medios de comunicación como mecanismos intencionados de creación de opinión y consenso, mientras los «*geopolitical problems was the catalyst for this exhibition*».⁶⁴⁴ Esta exposición, donde la presencia latinoamericana no fue menor (participaron también Camnitzer, Downey y René Castro), contó con otros artistas de *Plus Ultra*: Dennis Adams, Leon Golub, Francesc Torres y Muntadas.

En los años venideros Jaar participaría en la Bienal de Venecia de 1986, la Bienal de São Paulo y la Documenta XVIII del año siguiente. En Kassel presentó la obra *1+1+1*, sobre la cual realizó una autopublicación con texto de Tzvetan Todorov. Mientras, participaba también en la exposición conceptualista *Perverted by Language* curada por Robert Nickas en la Hillwood Art Gallery de Long Island University en Nueva York, en la que estaban incluidos también otros artistas como Vito Acconci, Les Levine, Nancy Spero, Hans Haacke o Muntadas, siendo Jaar el único latinoamericano. Llama la atención que tempranamente el curador señalase el problema de su propia práctica curatorial al decir que «*if this show is about anything (and I suspect it is about many things, least of all language), it is about the end of the warden-curator-interior decorator syndrome. [...] To truly qualify a statements is to not make it*

⁶⁴⁰ Véase Francisco Godoy, «Ante los museos de Alfredo Jaar», 2010, en <http://critica.cl/artes-visuales/ante-los-museos-de-alfredo-jaar>, última visita, 10 de noviembre del 2013.

⁶⁴¹ Adriana Valdés, *Alfredo Jaar. Estudio sobre la felicidad 1979-1981* (Barcelona: Actar, 1999).

⁶⁴² Francisco Godoy, «Interview with Alfredo Jaar», en *Making Art Global (Part 2): «Magiciens de la Terre» 1989*, Lucy Steeds y otros (Londres: Afterall, 2013), 277-278.

⁶⁴³ El museo fue fundado en 1975 por Rodríguez junto a Janice Rooney y Robert Browning.

⁶⁴⁴ Geno Rodríguez, «The Artist as Catalyst», en *Disinformation. The Manufacture of Consent* (Nueva York: Alternative Museum, 1985), 7.

at all». ⁶⁴⁵ En 1988 Jaar tuvo su primera participación en una exposición en el Estado español. *Lo permeable del gesto*, en el Centro Cultural Galileo de Madrid, junto a artistas como Nacho Criado, Juan Hidalgo y Muntadas. Tras esta explosión bienalista, Jaar participó en 1989 en *Magiciens de la Terre*, donde por primera vez trabajó en torno al contexto africano con la instalación *La Géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, siendo parte paralelamente de la exposición *Images Critiques* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Al año siguiente Jaar fue parte de proyectos disímiles en torno al fin de la década de los ochenta: por un lado, *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, exposición paradigma del giro multicultural que intentaba desmentir la idea europea de que los ochenta fueron una década «very white, very male, very mainstream». ⁶⁴⁶ De *Plus Ultra* participaron también en esta muestra Adrian Piper, Leon Golub y Leandro Katz. Para la exposición, Jaar reinstaló su hoy mítica obra pública en Times Square, *A Logo for America* (1987), en la cual se contraponía la imagen de Estados Unidos como América con el texto «*This is not America*», para transformarlo luego en un mapa de todo el continente. ⁶⁴⁷

Ese año también fue parte de *New Work. A New Generation* en el San Francisco Museum of Modern Art, donde presentó tres cajas de luz de 1988-1989: *Coyote!*, *Green Light* y *White Light*. Su trabajo fue leído como parte de una generación que supuestamente nadie conocía, que «*seems to be the most interesting new art to emerge over the last five years*» ⁶⁴⁸ y que se proyectaría como la generación renovadora de los noventa. La muestra incluía, además de Jaar, a artistas como Robert Gober, Thomas Ruff y Jeff Koons. ⁶⁴⁹ También formará parte ese año de la exposición británica *Re-Writing History*, bajo la curaduría de Anna Harding y la organización de Charles Esche. La exposición contó con obra de Jaar, además de Francesc Torres, David Hammons y Sarkis, y se presentó a lo largo de ese año y el siguiente en Kettle's Yard en Cambridge, Anthony Reynolds Gallery en Londres, Ikon Gallery en Birmingham y Cornerhouse en Manchester. ⁶⁵⁰ Asumiendo la imposibilidad de imaginar una reescritura de la Historia en una exposición con cuatro artistas, se abordó como un proyecto que pretendía «*to shed light on a few artists whose work shows a commitment to re-evaluating the way to view to world*». ⁶⁵¹ Torres presentó ahí *Oikonomos* y Jaar *The More Things Change*, que hacía referencia explícita a la colonización. Con tres cajas de luz de doble cara, en el reverso —visible solo a través de unos espejos— se encontraban las imágenes de las minas de oro en Sierra Pelada que el artista tomó para su obra de la Documenta, mientras al frente se presentaban imágenes del océano y textos de Américo Vespucio en *Mundus Novus*. Los textos decían así, consecutivamente: «*I was attentive and worked hard to know if there was any gold (October 13, 1492)*», «*I do not wish to delay but to discover and go to many islands to find gold (October 15, 1492)*» y «*Our Lord in his goodness guide me that I may find this gold (December 23, 1492)*». Para la curadora, la obra daba cuenta de cómo «*on the eve of the 500th anniversary of their exploitations [se refiere, explícitamente, a la española y portuguesa] we realize that the motivation behind colonization was little different from that which drives the superpowers today*». ⁶⁵²

⁶⁴⁵ Robert Nickas, «Parenthetically Speaking», en *Perverved by Language* (Nueva York: Hillwood Art Gallery, 1987), 4-5.

⁶⁴⁶ Marcia Tucker, Nilda Peraza y Kinshasha Conwill, «Director's Introduction: A Conversation», en *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s* (Nueva York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y The Studio Museum in Harlem, 1990), 9.

⁶⁴⁷ Esta instalación fue montada nuevamente en agosto del 2014 en el marco de la exposición *Under the Same Sun: Art from Latin America Today*, curada por Pablo León de la Barra en el Guggenheim Museum de Nueva York, donde funcionaba como inauguración de su colección latinoamericana.

⁶⁴⁸ John Caldwell, *New Work. A New Generation* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990), 8.

⁶⁴⁹ La lista se completaba con Nayland Blake, Jim Colarusso, Tim Ebner, Günther Förg, Katharina Fritsch, Georg Herold, Cady Noland, Karen Sylvester, Christopher Wool y Michele Zolopany.

⁶⁵⁰ Resulta inevitable decir que la selección de los artistas siguió el principio de su carácter no-mainstream, siendo Torres mencionado únicamente como catalán. Así indicaba la curadora que los artistas están «*standing outside the mainstream (read white) artworld and therefore having a privileged position from which to comment. Hammons is from African America; Jaar from Chile, Sarkis originally from Armenia and Torres from Catalanian Barcelona*». En Anna Harding, «Foreword», en *Re-Writing History* (Cambridge: Kettle's Yard, 1990), 3.

⁶⁵¹ Ibid.

⁶⁵² Anna Harding, «Alfredo Jaar», en *Re-Writing History*, op. cit., 27.

Ese mismo 1990 Jaar expuso en Barcelona en la muestra fotográfica *Ser i no ser* en el Centre d'Art Santa Mónica. Bajo la curaduría de Chantal Grande y Vicenç Altaió —quien escribió el sobrecargado texto del artista para *Intervenciones*—, la exposición se asumió como un balance de la fotografía actual.⁶⁵³ Jaar presentó la instalación *El día que me quieras*, que hacía referencia a Pinochet, el reciente plebiscito chileno y la filiación franquista del dictador. La obra pertenece actualmente a la colección del MACBA. La exposición, que hacía referencia a este panorama actual de la fotografía, solo presentó el trabajo de otro latinoamericano, Humberto Rivas, radicado en Barcelona. Jaar ya había participado en otras exposiciones que trabajaban el problema de los límites de la fotografía, como *The Photography of Invention: American Pictures of the 1980s*, presentada en el National Museum of American Art de Washington en 1989 y *On the Edge: Between Sculpture and Photography*, presentada al año siguiente en el Cleveland Center for Contemporary Art de Ohio. En este contexto la revista *Lápiz* publicó una temprana reseña crítica de su trabajo en 1989.⁶⁵⁴ Carlos Jiménez comentó las obras para la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel. *Lápiz* publicó al año siguiente una entrevista suya,⁶⁵⁵ y en 1992 un artículo de Ambra Polidori sobre la práctica de Alfredo Jaar y Adrian Piper.⁶⁵⁶

La torre que no ve

El 1 de febrero de 1992, Jaar y Villaespesa visitaron el torreón de la antigua catedral de Cádiz.⁶⁵⁷ La torre estaba siendo restaurada en el marco del V Centenario con un coste de noventa y cuatro millones de pesetas. Los responsables fueron los arquitectos Rafael Otero y José Carbajal, quienes propusieron el «acondicionamiento de los espacios interiores del Torreón, como contenedor de usos no necesariamente religiosos».⁶⁵⁸ Sin tener definido su proyecto artístico, el pabellón presentó así a Jaar en sus comunicados: «Sus piezas, esculturas-instalaciones con fotografía, buscan minar nuestra preconcebida forma de mirar las imágenes que nos rodean, mostrando individuos cuyas vidas han caído en la trampa de la opresión del legado colonial».⁶⁵⁹ Se esperaba que Jaar realizase un proyecto explícitamente pensado desde el prisma de ese «legado colonial». Para Villaespesa, «Cádiz es la única ciudad que tiene carácter sudamericanista y por ser ciudad marítima se ha escogido el pleno verano para mostrarlo. Es un viaje de ida y vuelta aprovechando el contexto andaluz. La idea la ofrecemos nosotros, la vuelta, debe plantearse a Cádiz».⁶⁶⁰ La propuesta del artista, no obstante, rehuyó estos asuntos. Con un coste de 6.530.000 pesetas, siendo la más cara de todas las intervenciones, Jaar realizó la instalación *Rafael, Manuel y los otros* que fue inaugurada el 14 de agosto. A pesar de haber confesado que se «sentía ajeno» al espacio

⁶⁵³ Vicenç Altaió, «La Escritura de la luz en la torre de la Santa Cruz», en *Intervenciones*, op. cit., 73-77.

⁶⁵⁴ Carlos Jiménez, «Alfredo Jaar: afirmación y crítica de la representación», *Lápiz* 57, VI (1989): 62-66.

⁶⁵⁵ Giani Romano, «Contra el *laissez-faire* del posmodernismo. Entrevista a Alfredo Jaar», *Lápiz* 73, diciembre (1990): 56-63.

⁶⁵⁶ Ambra Polidori, «Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder», *Lápiz* 87, X (1992): 18-21.

⁶⁵⁷ De forma paralela, en el patio del Museo de Cádiz se presentó la exposición *Verbo América* de otro chileno, Roberto Matta, quien además era parte de la Expo con un mural del mismo nombre. El texto homónimo del artista fue reproducido en el catálogo de la exposición *Miradas de ultramar* de ese mismo año (véase el capítulo 2.3). El texto funcionaba como una revalidación de la alianza peninsular que tanto gustaba al pintor y que ya hacía patente en su primera exposición española: *Matta, el Mediterráneo y el verbo América* presentada en el Círculo de Bellas Artes y el Palacio de Cristal en 1983 bajo la misma curaduría de la exposición canaria, Carmen Waugh. Waugh fue quien creó la primera galería de arte en Chile en 1955. Se autoexilió en España, Italia y Nicaragua por temor a la integridad de su hija, militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario). En 1975 creó la primera galería de arte latinoamericano en Madrid, ALEA.

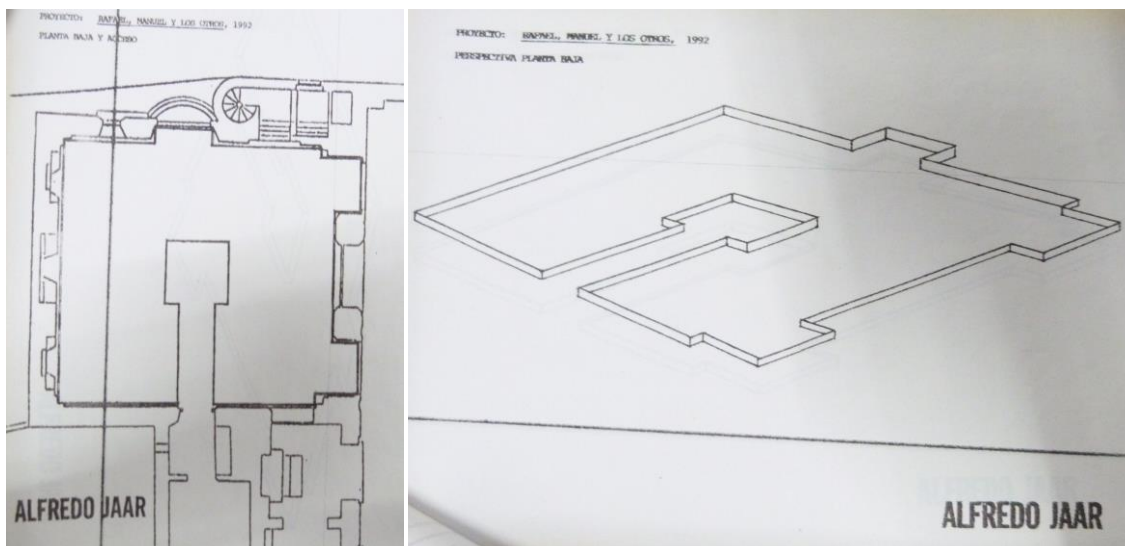
⁶⁵⁸ Sin autor, fax del 7 de agosto de 1992 desde la Junta de Andalucía. Archivo BNV.

⁶⁵⁹ Citado en J. J. Téllez, «La otra operación “Plus Ultra”», *Diario de Cádiz*, 12 de marzo de 1992, 42.

⁶⁶⁰ Citada en José Romo, «Diez millones de vanguardia artística para la torre del Sagrario de Santa Cruz», *El Periódico*, Cádiz, 2 de febrero de 1992.

ofrecido por Villaespesa, su investigación lo llevó a encontrar una conexión. El propio artista lo cuenta:

Me documenté y descubrí que Rafael Alberti había nacido en El Puerto de Santa María y también descubrí que Manuel de Falla era de Cádiz, por lo que decidí rendirle homenaje a estos artistas. Alberti es un poeta, y la poesía no se vende, y Falla no está muy reconocido, por lo que creí necesario reivindicarlos.⁶⁶¹



Diseño de *Rafael, Manuel y los otros* de Alfredo Jaar. Archivo BNV.

Tomando a estos autores y montado con la ayuda de los participantes del taller, el proyecto giró en torno a tres preguntas: «¿Cuál es el papel del arte en nuestra sociedad?, ¿cuál el del artista?, ¿puede el arte provocar cambios sociales?».⁶⁶² Para la propuesta-homenaje Jaar seleccionó textos de Rafael Alberti y Manuel de Falla que hacían hincapié en el compromiso social del arte, indicando a «la poesía como arma para cambiar el mundo», título dado al taller y tomado de Alberti. La instalación contó con una superficie de agua y tinta china en el suelo, a la que se accedía por una rampa que dejaba al visitante en medio de la torre y rodeado de agua, mientras en las paredes se podían leer los textos de Alberti. Estos fueron colocados en neón de forma invertida, haciendo un guiño a la historia local árabe y la del propio edificio, levantado sobre una antigua mezquita. Los textos invertidos solo podían leerse a través de su reflejo en el agua que se dispuso en el suelo, siendo un «contrapunto a los pasajes de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla»,⁶⁶³ su primer nocturno, que se oía de fondo en *loop*.

La torre es ciega frente al Atlántico. Como detalla su informe técnico, el edificio de la iglesia, «de gran sobriedad, tiene aspecto de iglesia-fortaleza a lo que sin duda contribuye el Torreón de Santa Cruz el hecho de haber sido despojada de la monumental portada lateral».⁶⁶⁴ Para un artista que llevaba un tiempo reflexionando sobre el mar como espacio de frontera, la negación del Atlántico debía ser tematizada. Esto quedó evidenciado de dos

⁶⁶¹ Citado en M. Ángeles Robles, «Alfredo Jaar reivindica a Alberti y a Falla», *Diario de Cádiz*, 15 de agosto de 1992.

⁶⁶² Esther Regueira, «Diario de Cádiz», fax a Laila González, 28 de julio de 1992. Archivo BNV.

⁶⁶³ Ángel Pérez Villén, «Un truco de la memoria», *Lápiz* 90, X (1992): 74.

⁶⁶⁴ Ana Gordillo, «Iglesia de Santa Cruz», fax desde la Unidad Técnica de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Junta de Andalucía, 7 de agosto de 1992. Archivo BNV.

maneras: a partir del ingreso del agua en la propia torre y su mención directa en más de una de las siete estrofas poéticas seleccionadas:

—¡qué feliz era, mar! Llegué a crearme / hasta que yo era tú y que me llamaban / ya todos con tu nombre

—yo sé que tengo, mar, obligaciones / contigo, mar: que debo / recordar ciertas cosas...

—¡qué dolor infinito, mar, el día / que irremediabilmente / tenga yo que aumentar con mis ojos tus aguas!

—Me están llamando ya de Andalucía

—Te vengo recorriendo, / ciego, loco relámpago, / en medio de las ramas / firmes de tus olivos, / bordeando tu mar / suspendido en el aire, / sintiendo / que por mis plantas suben tus raíces, / prendiendo y abrazando / mi corazón, mi sangre, / hasta ser yo tu voz / y tu la mía.

—La poesía es no estar sentado, / es no querer morirse, apasionadamente, / es entrar en el alba a cuerpo limpio / en las ondas del día, / es no dormir y ser / el alba antes del alba.

—La poesía es no esperar aquello / que estamos esperando, / es arrojó, anticipo, / es ceguera de bala que va directa al blanco.

La instalación proponía *«links the danger that impels encryption, the related perils of acquiring secret knowledge, and the blurred boundaries, for an artist who uses words, between looking and reading»*.⁶⁶⁵ Si esta podría ser una interpretación plausible, también se puede entender como una obra que, si bien intentaba dar valor revolucionario a la poesía, dejaba la estetización en un lugar decorativo y celebratorio de dos figuras gaditanas, alejado de cualquier reflexión sobre la propia política de los autores —el exilio argentino de Alberti o de Cádiz como ciudad «sudamericanista»—. Jaar se camufló afablemente de gaditano sin generar desacuerdos e intencionadamente evadió reflexionar críticamente sobre la Conquista, Evangelización o cualquier otro elemento colonial en ese espacio y esa ciudad signada por aquel pasado.



Fotografías de la instalación *Rafael, Manuel y los otros* de Alfredo Jaar. Archivo BNV.

⁶⁶⁵ Nancy Princenthal, «The Fire this Time: Alfredo Jaar's Public Interventions», en *Alfredo Jaar. The Fire this Time. Public Interventions 1979-2005* (Milán: Charta, 2005), 16.

En el contexto de 1992, la figura de Jaar se convirtió en un agente sumamente relevante en la validación institucional de la «otredad», la frontera y los problemas geopolíticos que tanto intentaban validarse como lo políticamente correcto. En Sevilla, el artista también fue parte de las mencionadas exposiciones *Artistas latinoamericanos del siglo XX* y en Bogotá de *Ante América* (véase el capítulo 4), donde presentó prácticamente la misma instalación que en *Re-Writing History*, pero esta vez bajo el título *Terra non descuberta* (1991). La única diferencia será que si en la obra de 1990 cada imagen invertida se reflejaba en un único espejo, en su segunda versión se presentó una línea de quince espejos que permitían distintos puntos de reflejo y ángulos de las fotografías de Sierra Pelada. En Bogotá, los puntos de vista se multiplicaban. También realizó una instalación para la exposición *Encounters/Displacements* curada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams (véase cap. 5.1.1) y que contó con tres instalaciones de Jaar, Camnitzer y Meireles en la Archer M. Huntington Art Gallery de la Universidad de Texas en Austin. Siguiendo la lógica espejar y la reflexión sobre el océano como espacio de tránsito y bloqueo, *Walking on Water* presentó seis cajas de luz dobles que se reflejaban en treinta espejos. Se proponía una reflexión sobre «the tense and complex history of conflict between the U.S. and Mexico exemplified by the border that has resulted in the deprivation of Mexicans, settlers of the area since the sixteenth Century».⁶⁶⁶ La obra fue acompañada en el catálogo por un texto poético del artista del que se reproduce aquí un fragmento:

4. To displace in order to insist.
to insist in order to displace.
5. They walk on water.
They walk on methylene chloride.
They walk on ethyl benzene.
They walk on acetone, xylenes, and toluene.
They walk on water.
6. To create a possibility of naming.⁶⁶⁷

Este año Jaar también fue parte de la exposición *Skulpturen Fragment. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre* en la Secession de Viena. En la senda de *Ser i no ser*, la exposición proponía una lectura de la fotografía expandida al espacio escultórico e instalativo. El único latinoamericano presente llevó otra vez el mismo modelo de obra, en este caso sin título: tres cajas de luz con la imagen del mar y quince espejos en los que ver fragmentos fotográficos. Así también tuvo su primera exposición monográfica en Europa, itinerando por la Whitechapel Gallery de Londres, la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst de Berlín y la Kunstneres Hus de Oslo. *Two or Three Things I Imagine About Them* pretendía «brings together three instants of encounter in the southern hemisphere, each location affected by the legacy of colonialism»,⁶⁶⁸ haciendo referencia a Brasil, Nigeria y Hong Kong, además de un guiño nacional al tener el catálogo un formato de pasaporte chileno. Este catálogo-objeto pretendía remarcar el elemento de frontera que marca cada pasaporte en función de su origen: «Jaar's work is a passport —a document of access where dismissible people become a permissible subject»,⁶⁶⁹ aunque paradójicamente ubicado desde su centralidad neoyorkina y su manejo internacional en el sistema del arte. Este manejo ha quedado evidenciado en su reciente y emotiva carta de despedida a Antonio Zaya:

⁶⁶⁶ Mari Carmen Ramírez, «Re-Installing the Echo Chamber of the Past», en *Encounters/Displacements*. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams (Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, 1992), 13.

⁶⁶⁷ Alfredo Jaar, «Walking on Water», en *Encounters/Displacements*. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams, op. cit., hoja suelta.

⁶⁶⁸ Catherine Lampert, René Block y Asmund Thorkildsen, «Foreword», en *Alfredo Jaar. Two or Three Things I Imagine About Them* (Londres: Whitechapel Gallery, 1992), s/p.

⁶⁶⁹ Patricia Phillips, «Identifications», en *Alfredo Jaar. Two or Three Things I Imagine About Them*, op. cit., s/p.

Tu mente brillante no tenía fronteras, Antonio, y fuiste uno de los primeros en abrir las puertas a nuestro pequeño mundo de la cultura a los que estaban condenados a mirar desde fuera. Tú, antes que nadie, luchaste por sus pasaportes, luchaste por sus ideas, luchaste por sus obras. Esas obras, de los artistas de África, Asia y Latinoamérica que hoy llenan los museos e instituciones culturales del mundo Occidental.⁶⁷⁰

Además de *Rafael, Manuel y los otros*, Jaar realizó ese año dos intervenciones públicas. Por un lado, en la Conferencia Internacional de Medio Ambiente de Río de Janeiro presentó una instalación que consistió en catorce sillas en una mesa larga. En la parte de arriba se dispusieron sillas donde se podían leer los nombres de los países entonces más influyentes política y económicamente: Estados Unidos, Japón, Alemania, Inglaterra, Francia, Italia y Canadá. Debajo de la mesa se presentaban otras siete sillas con el nombre de «*Particularly vibrant*»,⁶⁷¹ países en desarrollo: Brasil, Nigeria, Egipto, China, México, Filipinas e India. Detrás de cada país se podían leer consignas del tipo «*Support land and cultural rights of indigenous people. Save the few remaining natural forests and cultures that live in them*» y «*Shut down nuclear reactors all over the world. The history of nuclear accidents proves that nuclear power is not an acceptable energy source*».

Ese año también produjo una pieza que fue el ícono de su mayor retrospectiva organizada en Berlín, *Alfredo Jaar: The Way It Is. An Aesthetics of Resistance*, presentada en el 2012 de forma paralela en el Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, la Berlinische Galerie, el Alte Nationalgalerie y el Pergamonmuseum. La obra fue reinstalada en las escaleras del monumental altar que conserva el último museo tal como se había montado en 1992. Con letras de neón, el artista intervino la escalera con el nombre de quince ciudades alemanas en que «*there had been attacks on homes for asylum-seekers or where immigrants had been assaulted over the previous months*».⁶⁷² En una estructura oposicional, en las ventanas del muro de enfrente se presentaban fotografías en blanco y negro de escenas de violencia presentes en los frisos del altar de Pérgamo y autorrepresentaciones de los neonazis alemanes. La instalación se completaba con una hoja informativa que incluía una lista de treinta actos xenófobos ocurridos ese 1992 en Alemania. Si bien se aludía a una situación específica y concreta de xenofobia, en su constitución transhistórica se propuso como una alegoría universal de la violencia.

Jaar volvería a trabajar en el Estado español en 1999 con un memorial a Salvador Allende en Sant Boi, Barcelona. Evitando el elemento conmemorativo, de homenaje y rescate que se vio en Cádiz en relación con Alberti y Falla, su propuesta para Barcelona fue un trabajo relacional como estudio de artista abierto. La instalación incluyó veinte caballetes metálicos pintados con los colores primarios y que fueron colocados en la plaza adyacente a la escuela Antoni Gaudí. En cada una de las caras del caballete estaba inscrito «Salvador Allende Gossens 1908-1973. Presidente de Chile, 1970-1973», mientras en la otra lo estaba la frase «La revolución no implica destruir sino construir», extraída del discurso de Allende al momento de ser proclamado presidente. Para el artista, el caballete como soporte implicaba los mismos principios del gobierno de Allende: creatividad, participación pública, transparencia y democracia, proponiendo un supuesto monumento vivo a los principios del gobierno. Al año siguiente Jaar fue parte de la exposición *Más allá del documento* (véase cap. 5.1.4).

⁶⁷⁰ Alfredo Jaar, «Querido Antonio», *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* 51. Homenaje para Antonio Zaya, Centro Atlántico de Arte Moderno (2001): 85.

⁶⁷¹ Nancy Princenthal, «The Fire this Time: Alfredo Jaar's Public Interventions», en *Alfredo Jaar. The Fire this Time. Public Interventions 1979-2005*, op. cit., 16.

⁶⁷² Michaela Richter, «Alfredo Jaar's Berlin Works», en *Alfredo Jaar: The Way It Is. An Aesthetics of Resistance* (Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2012), 393.

La ciudad como sistema del arte. El artista y la ciudad

Hoy en día, los mensajes más que universales son contextuales.⁶⁷³

Es cierto que, durante muchos años, Sevilla dejó de ser creadora de estilos. Porque dejó de ser una ciudad. [...] Por las razones que sean, ahora, algo apunta en Sevilla a la recuperación de su destino de ciudad como tal.⁶⁷⁴

La nueva escena andaluza de fines de la década de los ochenta fue promocionada por una serie de agentes galerísticos que apoyaron la «exportación» andaluza a través de muestras como *Nueves pintores de Sevilla* curada por Moreno Galván, organizada por Juana de Aizpuru —quien había abierto su galería en 1970— y presentada en 1972 en Madrid, Barcelona y Valencia. En los setenta y ochenta, el *boom* galerístico estuvo acompañado de otras iniciativas culturales como el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla creado en 1970, el Centro M-11 abierto en 1974, el suplemento de arte de *El Correo de Andalucía* dirigido por Antonio Bonet, el espacio de la Caja de Ahorros de San Fernando, la Obra Social de El Monte y la Fundación Luis Cernuda, además de las publicaciones ya antes mencionadas, *Figura* y *Arena Internacional*. Todo este conglomerado de agentes comerciales, desarrollo institucional y aparato crítico sustentó a esta generación, que se constituía en una anomalía en el Estado español al recuperar tanto ejercicios experimentales como prácticas formalmente tradicionales: «Entre Gonzalo Puch, nacido en 1950, y Federico Guzmán, en 1964, un amplio abanico de autores lucha por encontrar un lugar en el sol desde los comienzos de la década»⁶⁷⁵ de los ochenta. En 1989, Dan Cameron realizó el siguiente diagnóstico:

*For some time now, the concentration of very young, very restless talent in Sevilla had been the source of both pride and consternation for the art world here, not least because of its success in the international art press. [...] Now making work which is very much on a par with their colleagues in New York, Paris and Cologne, and thus deserving of their visible, if precarious, position.*⁶⁷⁶

En ese contexto, marcado por el nacimiento de ARCO Madrid en 1982 bajo la dirección de Juana de Aizpuru, se configuró la selección temprana de Villaespesa para *El artista y la ciudad*. Antes de ser invitada a colaborar con el Pabellón de Andalucía, la curadora ya había comprometido este proyecto con la Fundación Luis Cernuda, que dependía entonces de la Diputación de Sevilla. Por tanto, si bien la muestra formó parte de *Plus Ultra*, no fue producida por BNV. Si las exposiciones *Américas* y *Tierra de nadie* respectivamente se hacían cargo de los continentes americano y europeo, este proyecto se centró en la escena andaluza y española. Se trataba de una separación actualizada aunque recurrente a nivel comparativo de lo local y lo global. Por otro lado, como indica Rafael Agredano:

Las ciudades marcan a los artistas. [Y] Sevilla en cierta medida parece anclada en la tradición de lo tradicional, como el tópico y la realidad, más inmediata al menos, nos cuenta, y goza de una cultura y una aristocracia provinciana pero enriquecida por su situación en momentos de la historia muy lejos de sus fronteras.⁶⁷⁷

⁶⁷³ Mar Villaespesa, «El artista y la ciudad» (proyecto), primavera 1990, 3. Archivo BNV.

⁶⁷⁴ José María Moreno Galván, «Sin título», en *Nueve pintores de Sevilla* (Madrid: Galería Juana Mordó, 1972), s/n.

⁶⁷⁵ Francisco Javier Rodríguez Barberán y Francisco Molina, «Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto», en *Pintores de Sevilla 1952-1992* (Sevilla: Real Monasterio de San Clemente, 1992), XLVI.

⁶⁷⁶ Dan Cameron, «Return to Spain», *Flash Art* 145, marzo/abril (1989): 89.

⁶⁷⁷ Rafael Agredano, «Escultura-pulpito o tribuna realizada en hierro con un texto...». Archivo BNV.

El artista y la ciudad fue la continuación más evidente de la pulsión pública manifestada por Villaespesa en *El sueño imperativo*. *El artista y la ciudad* se entendió como una reflexión crítica sobre los límites del espacio del arte y del espacio urbano, como «una reflexión sobre la ciudad o lo que es lo mismo, en torno al significado del arte en el espacio social».⁶⁷⁸ Ocho artistas residentes en Sevilla y otros tres españoles forasteros participaron con obras de nueva producción: «La creación específica de una obra, la posibilidad de utilizar diferentes medios (pósteres, inserciones publicitarias, murales, esculturas, vallas, pantallas de cine o video, etc.) y a ubicarla en el ámbito urbano, a determinar por el artista de acuerdo con sus planteamientos estéticos y críticos».⁶⁷⁹ A diferencia de *Intervenciones*, la necesidad de ajuste con el «arte más actual» a nivel internacional no fue pensada para este proyecto y solo en el hipotético diálogo con los artistas de *Intervenciones*. Esto ocurría así desde el diagnóstico que planteaba que si bien los movimientos artísticos de vanguardia internacional se habían aliado con movimientos sociales, «en España no se han dado las condiciones socioculturales para el desarrollo de un contexto y una audiencia que haya posibilitado la interacción arte-sociedad o el arte público».⁶⁸⁰



Afiche de *El artista y la ciudad*. Archivo BNV.

Tanto el listado de artistas como el título de la exposición, tomado de Eugenio Trías,⁶⁸¹ se mantuvieron intactos desde el primer texto de 1990. De Sevilla participaron Curro González, Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Victoria Gil, Juan Delcampo, Antonio Sosa, José María Larrondo e Ignacio Tovar. Desde fuera lo hicieron Muntadas, Estrujenbank y José María Giro, sevillano radicado en Madrid. Villaespesa hizo explícitas algunas intenciones tanto en la documentación interna del proyecto como en su texto del catálogo, donde señaló que «es la memoria colectiva de la ciudad la que se convierte en espacio de exposición». Además del catálogo, la Fundación Luis Cernuda editó una guía

⁶⁷⁸ Mar Villaespesa, «Exposición EL ARTISTA Y LA CIUDAD. Entorno urbano. SEVILLA», primavera 1990, 1. Archivo BNV.

⁶⁷⁹ Mar Villaespesa, «El artista y la ciudad», en *El artista y la ciudad* (Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1992), 14.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad* (Barcelona: Anagrama, 1975).

que permitía hacer el recorrido por las intervenciones de la ciudad, y organizó una exhibición documental de las instalaciones. La muestra de bocetos y otros documentos funcionaba a modo de carta de navegación por las intervenciones. Fue la primera muestra de *Plus Ultra* en ser inaugurada, el mismo día en que se inauguraba la intervención de Francesc Torres.

Los artistas en la ciudad

Proveniente de la práctica pictórica, Rafael Agredano (Córdoba, 1955) propuso una escultura minimalista de cobre rosa en homenaje a fray Bartolomé de las Casas bajo el título *Celebración de fray Bartolomé de las Casas*. La misma se ubicó en el patio del convento de clausura de los dominicos Madre de Dios. La elección del personaje respondió a su filiación con «la orden que más activamente castigó las conciencias de los conquistadores»,⁶⁸² mientras era una de las voces más activas en la defensa de la «humanidad» indígena. La cita pretendía ser una respuesta crítica a la conmemoración del V Centenario y su ubicación en el convento respondía a la memoria colonial que este conserva al ser una donación de Isabel la Católica a la orden y conservar enterrados los cuerpos de la mujer e hija de Hernán Cortés. La forma de la escultura respondía a la identificación por parte del artista de la Expo como una tribuna para diferentes objetivos políticos. El púlpito inútil, porque no tiene a quien dirigirse, integró en uno de sus laterales y con caligrafía «original» el texto de Las Casas que dice así:

Una mañana, estando la gente almorzando, estaba una india de la misma cuadrilla sentada en un arroyo comiendo y descuidada, pensando quizá en sus trabajos, cautiverio y miseria, y daba con una bara o quizá una barreta o almocafre u otra herramienta de hierro en tierra, no mirando lo que hacía, y con los golpes que dio, començóse a descubrir el grano de oro que decimos; la cual, bajando los ojos, vido un poquito del relucir; e visto de propósito descubre más, y así descubierto todo, llama al minero español, que era el verdugo que no los dejaba resollar, y dícelo: *ocama guaxeri guariquen caona yari*. *Ocama* dice oyes; *guariquen*, mira o ver a ver; *yari*, el joyel o piedra de oro; *caona* llamaban al oro. Vino el minero, y con los vecinos hacen grandes alegrías, quedando todos como fuera de sí en ver joya tan nueva y admirable y tan rica; hicieron fiesta asando un lechón o cochino, lo cortaron y comieron en él, loándose que comieron en plato de oro muy fino, que nunca otro tal tuviera el rey. El gobernador lo tomó para el rey, dando lo que pesaba y valía a los dos compañeros, Francisco de Garay y Miguel Díaz. Pero sin pecado podemos presumir que a la triste india que lo descubrió, por el hallazgo no se le dieron de grana ni de seda faldrillas; y joyalá le hayan dado un solo bocado del cochino!

Viaje de ida y vuelta, del escultor Antonio Sosa (Coria del Río, Sevilla, 1952), consistió en una valla publicitaria que reproducía en veinte imágenes secuenciales el proceso de metamorfosis del gusano de seda. Montada en los jardines de la Maestranza, a orillas del Guadalquivir y cerca de la torre del Oro, la obra se propuso abierta a recomenzar el proceso de transformación. Desde una lectura metafórica, la última imagen presentaba los huevos que nacerían la siguiente primavera sobre una caja de juguetes con «las tres carabelas con muñecos articulados, incapaces y algo ridículos»⁶⁸³ aludiendo soterradamente a ese «viaje de ida y vuelta» de la Conquista en su permanente proceso de transformación y reaparición. En sala se presentó la misma serie pero en un tamaño más reducido y a muro. El pintor Ignacio Tovar (Castellón de la Cuesta, 1947) se encontraba en un proceso en el que su obra había girado hacia «poner de manifiesto el poder evocativo de los objetos de uso cotidiano y de los símbolos que rodean al hombre»⁶⁸⁴ desde una perspectiva

⁶⁸² Rafael Agredano, «Escultura-púlpito o tribuna realizada en hierro con un texto...», op. cit.

⁶⁸³ Antonio Sosa, «Diseño de un gran panel compuesto de 20 imágenes secuenciales...». Archivo BNV.

⁶⁸⁴ Ignacio Tovar, «Propuesta de Ignacio Tovar». Archivo BNV.

culturalista. Su propuesta fue una intervención con carteles y un folleto del recorrido de la Cruz de Guías a la Túnica de Jesús del Gran Poder, de fuerte arraigo en la cultura sevillana. Para el artista,

La intención de la pieza reside en rescatar la Túnica del Cristo como obra por la sensación de desvalimiento y de entrega, sin oponer resistencia, que transmite. El vacío de la ropa, y sobre todo, las mangas caídas a lo largo del cuerpo, evocan la actitud de quien la llevó puesta. Es el despojo último de una persona. Sugiere la humillación del hombre desposeído del todo, hasta de su ropa, para caminar desnudo a la muerte.⁶⁸⁵

Una lectura similar fue la del otro punto del recorrido. Con la recuperación de la Cruz de Guías se intentaba rescatar el valor corporal y vivencial de la corona de espinas y otros elementos relativos a la Pasión de Cristo. El camino del Calvario de la procesión fue tomado como metáfora del devenir humano y como extrañamiento simbólico de esa experiencia cotidiana en la ciudad. El plano, además de indicar los datos de la cofradía, invitaba a la sala de exposiciones donde Tovar presentaba veinte dibujos. Cada uno fue dedicado a un elemento presente en la cruz o la túnica, intentando marcar la diferencia sobre su sentido específico. El plano incluyó también un texto del artista relativo a «los objetos, el despojo y el recorrido como metáforas de la historia del hombre»,⁶⁸⁶ proponiendo un extrañamiento con los objetos del cotidiano popular sevillano.

Junto a los dibujos en sala se presentó una gran fotografía y vitrina con el trabajo de Victoria Gil (Badajoz, 1963), la única mujer en la selección —como ocurriese con Soledad Sevilla en *Intervenciones*— quien además era parte del colectivo Agencia de Viaje. En la expositivo se cerraba un ciclo de la obra de la artista. Gil propuso una «escultura social» en la senda de Beuys. Desde una perspectiva feminista, pretendía dar visualidad a «la discriminación: fenómeno todavía existente en nuestra sociedad patriarcal y orientada hacia el valor dinero».⁶⁸⁷ El consumismo y los roles de género como aparatos ideológicamente contruidos fueron los ejes del proyecto. Del primer elemento mediático nació el deseo de utilizar un póster pegado en la calle «cuya imagen presenta el glamour de los objetos de consumo —se trata de la imagen de una gargantilla sobre un hermoso expositor de terciopelo rojo— y unos billetes [...] que anuncian el posible canje, en un lugar de la ciudad que es la Sala de Exposiciones, por la gargantilla».⁶⁸⁸ Además del anuncio se creó un billete que se repartió por oficinas, bancos, peluquerías y otros comercios. El billete equivalía formalmente al de cinco mil pesetas, que ese año se había impreso con la imagen de Colón, los Reyes Católicos y las carabelas. Haciendo un guiño postcolonial y feminista, Gil colocó en su lugar el rostro de una mujer anónima cuyo valor era de cero pesetas. En el reverso del falso billete se indicaba que «TODO TIENE UN PRECIO. ¿Participación en tecnología y desarrollo? Ahora puedes conseguir tu collar. Cómpralo con este billete en la calle Harinas, 5». Ese mismo año Gil fue parte de la muestra *Lo que puede un sastre* junto a Pedro G. Romero, López Cuenca, Paneque, González, Larrondo y Agredano, bajo la curaduría de Ignacio Tovar en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. La muestra se propuso como otra forma de diálogo entre arte y moda en un homenaje al diseñador Antonio Miró.

⁶⁸⁵ Ignacio Tovar, «Diseño y edición de un folleto que reproduce un recorrido...». Archivo BNV.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

⁶⁸⁷ Victoria Gil, «Propuesta “El artista y la ciudad”». Archivo BNV.

⁶⁸⁸ *Ibid.*



Escaparate con parte de la obra *Sin título* de Victoria Gil y fotografías de la escultura *Imán* de José María Larrondo. Archivo BNV.

En el lado opuesto de la sala de la Fundación Luis Cernuda se presentó una maqueta de la escultura propuesta por José María Larrondo (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1958). Su forma era la de un imán y se instaló en la plaza de la Merced, frente al acceso al Museo de Bellas Artes y en contacto lateral con la base del monumento a Murillo. Tanto la forma como su ubicación pretendían cuestionar la noción de escultura en el espacio público. El imán se propuso como objeto de interacción cotidiana, que «apunta a un intento de desacralización del objeto artístico, sobre todo en una ciudad como Sevilla, cuya aproximación a la pintura, por ejemplo, tiene un cierto sentido religioso».⁶⁸⁹ En su montaje en sala, la miniatura del imán miraba hacia arriba, ya no abocado a las conexiones entre escultura pública y espacio museístico, sino hacia el problema de lo religioso. Ese año Larrondo realizó otra escultura, *Dios encarcelado*, que consistió en una figura humana empapelada con páginas de la Biblia. La obra de Larrondo marca un punto de inflexión en el proyecto en cuanto él, Delcampo, y Giro trabajaron con mayor o menor intensidad el problema del museo desde una «crítica institucional». Si en su caso se enfrentó al Museo de

⁶⁸⁹ José María Larrondo, «Escultura-bastidor realizada en madera con forma de imán de gran tamaño...». Archivo BNV.

Bellas Artes, Juan Delcampo lo hizo al Museo de Arte Contemporáneo. Desde una perspectiva más satírica, la propuesta se aproximaba a su exposición paralela en la Sala d'Exposicions Universitat de València, *Diga 93*, donde se reflexionaba sobre el *Guernica*, acompañado de un texto de Villaespesa.

Juan Delcampo fue un colectivo camuflado de un supuesto artista malagueño formado en filosofía y filología hispánica e inglesa en NYU, y pintura y escultura en el Pratt Institute. El falso artista nació en 1989 de la mano de Pedro G. Romero, Chema Cobo y Abraham Lacalle. El colectivo, que trabajó con medios variados desde la pintura a la instalación, realizó para *Plus Ultra* el penúltimo de sus proyectos antes de su disolución. La propuesta partió de dos preguntas: «¿Es el Museo el horizonte que posibilita la percepción de la Historia?, ¿es el Museo una frontera para la memoria?»,⁶⁹⁰ operando estas cuestiones en línea directa con las preocupaciones fronterizas e institucionales de *Plus Ultra*. Para responder a las mismas, Delcampo propuso una operación de maquillaje de la fachada del museo con un mural-telón que reproducía y manipulaba su imagen. Según Villaespesa, «en este mural, realizado según las técnicas de los carteles de cine, Delcampo estudia el papel que ocupa el museo en la ciudad»⁶⁹¹ o, como el colectivo indica, «pretende poner en conflicto ante los ojos del espectador la arquitectura como memoria, su lectura simbólica como institución, y por otro lado su representación. [...] Describir diacrónicamente la fantasía del poder oculto tras una concepción axiomática del Museo».⁶⁹² En la senda de la crítica institucional, se pretendía cuestionar la dimensión ideológicamente intencionada del relato del museo como institución de poder, develando la propia constitución del museo como representación. Así también la intención del trabajo sería didáctico:

Mostrar que entre la memoria colectiva (la memoria urbana en este caso) y el Museo como punto simbólico de síntesis y concentración de la memoria histórica, NO EXISTE FRONTERA O LÍMITE CONCEPTUAL (en una sociedad libre), sino que objetivamente hay o debería de haber una relación *osmótica* que va más allá de una simple apreciación de la Historia, el Museo, etc. como «institución».⁶⁹³

La obra consistió en un telón que cubría la totalidad del edificio a modo de *trompe l'oeil* de la fachada del museo con diferentes estratos. La parte correspondiente a la planta baja del edificio reproduciría ventanas y puertas ocupadas por «retratos de personajes emblemáticos de la idea de “poder” a través de la Historia del Arte»: ⁶⁹⁴ un *Carlos V* de Tiziano o un *Napoleón* de Ingres, además de otras imágenes sin autor del legado colonial: los Reyes Católicos, Colón y Hernán Cortés. En la segunda planta se desarrolló una propuesta de renovación que proponía parodiar la moda en los museos de autor, aunque finalmente el diseño presentó columnas clásicas. En los huecos se reprodujeron retratos «*new media*» de las «nuevas» imágenes de poder: de Franco a Stalin pasando por Roosevelt, Reagan o De Gaulle. Entre ambos niveles se podía leer una de las diecinueve sentencias que guiaron la obra y fueron reproducidas en el catálogo: «Sin historia el museo ordenará el tiempo de manera uniforme y canónica, ¿es posible un orden uniforme sin un estado disciplinario?». En una estructura cronológica, la última planta representaba «el futuro como utopía [...]». El arte y el futuro como espectáculo, en definitiva una Disneylandia futurista». ⁶⁹⁵ El formato elegido fue una composición de sombras próximas a las representaciones de Kara Walker pero con íconos geopolíticos, portando tres personajes las banderas de Estados

⁶⁹⁰ Juan Delcampo, «Propuesta de Juan Delcampo». Archivo BNV.

⁶⁹¹ Citada en Margot Molina, «Once artistas presentarán sus obras en las calles de Sevilla durante la Expo '92», *El País* Andalucía, 6 de enero de 1992, 3.

⁶⁹² Juan Delcampo, «Mural-Telón ocupando, reproduciendo y manipulando, la fachada del Museo de Arte Contemporáneo». Archivo BNV.

⁶⁹³ Juan Delcampo, «Propuesta de Juan Delcampo», op. cit.

⁶⁹⁴ Juan Delcampo, «Mural-Telón ocupando, reproduciendo y manipulando, la fachada del Museo de Arte Contemporáneo», op. cit.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

Unidos, el Reino Unido y la Unión Europea. La separación entre el anterior apartado y este fue marcada por otra línea de texto que reproducía con tipografía de cartel lumínico dos de las frases de la obra: «¿Hay mejor negocio que el negocio del espectáculo?» y «Si el tiempo queda congelado dentro de las paredes del museo y la historia queda deambulando por las calles de la ciudad, ¿qué ordena cronológicamente el museo?». En su trasvase expositivo la propuesta reprodujo únicamente algunos de los retratos antes mencionados y un alzado de la fachada del museo incluyendo la sección del futuro.

Evolucionando cronológicamente en el análisis del museo, José María Giro (Arahal, Sevilla, 1945) propuso un manual de identidad corporativa para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Tras pasar por una etapa de pintor abstracto, en 1989 Giro comenzó a trabajar sobre los sistemas de mediación de la obra de arte. Esto lo hizo con sus reflexiones sobre el libro en los proyectos *Art Diary* y *Velázquez Nueva York*. En este último incluyó una falsa publicación «editada por Alianza» bajo el título *Estrategia y simulacro en el arte español*. Es desde el simulacro que se entiende su propuesta para el CAAC. Si bien la institución se había constituido en 1990 como entidad, no fue hasta 1997 que utilizó su ubicación actual en La Cartuja. En términos paródicos —para una institución físicamente inexistente— el artista propuso construir «una imagen corporativa / identidad visual / imagen gráfica / identidad empresarial... que se convierta en arma y alma estratégica de los designios estéticos del CAAC».⁶⁹⁶ Esta imagen corporativa se materializó en dos soportes: un manual y un objeto bidimensional para ser ubicado en la ciudad a modo de pizarras de bar. Estos elementos se plantearían un doble sentido: «Un desplazamiento del interés de y hacia el espectador (?) y una creación de sujeto que previamente no existía como tal y convertirlo en un sujeto estético y en un objeto real».⁶⁹⁷

El proyecto comenzaría con «el diseño del conjunto de signos y su modo de aplicación a la totalidad de soportes gráficos (ediciones) y para-gráficos (arquitectura int. y ext.)».⁶⁹⁸ El manual se convirtió en un libro de reglas de la imagen que debía cumplir varias funciones, además de su reproducción como signo: «Capacitación de los equipos internos de la empresa cultural, gestión autónoma de imagen, capitalización icónica del operativo diseñador, institucionalización gráfica».⁶⁹⁹ Como se trataba de una parodia, el manual incluía un *spray* y fotografías de grafitis de las calles de Sevilla. La edición única fue expuesta en la sala de exposiciones. Los objetos bidimensionales de un metro y medio de altura se distribuyeron por bares del centro de la ciudad. Además de tener inscrito «Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla» entre las piernas de la figura, presentaba en su espalda una copia del logo ideado por Chillida para el Centro Reina Sofía que rezaba «especialidades» y que los diferentes bares intervinieron con sus cartas respectivas. La figura, desde 1995, fue el ícono de las ediciones del artista.



Fotografías del *Manual de identidad corporativa para el CAAC* de José María Giro. Archivo BNV.

⁶⁹⁶ José María Giro, «Aplicación (ejemplar) del MANUAL de identidad corporativa para el C.A.A.C., que consiste en unas pizarras-carteles para bares, tascas y restaurantes del centro de Sevilla». Archivo BNV.

⁶⁹⁷ José María Giro, «Propuesta de José María Giro». Archivo BNV.

⁶⁹⁸ José María Giro, «Aplicación (ejemplar) del MANUAL de identidad corporativa para el C.A.A.C., que consiste en unas pizarras-carteles para bares, tascas y restaurantes del centro de Sevilla», op. cit.

⁶⁹⁹ José María Giro, «Propuesta de José María Giro», op. cit.

En el espacio del bar también intervino el pintor Curro González (Sevilla, 1960). Su propuesta consistió en la creación de quince jarras policromadas con retratos, según el artista al estilo de los *Toby Jug* ingleses, aunque en una lectura colonial también podrían leerse próximos a la cerámica mochica. Su intención formal era que fuesen asimilables por amplios sectores sociales, mimetizándose en los lugares esperables donde encontrar figuras en un bar común. Para el artista, los retratos se correspondían con «artistas y personas vinculadas al arte con las que he mantenido o mantengo alguna relación que implique el intercambio de ideas, es decir, un diálogo. Y, también, a través de ese diálogo y los espacios, una manera simbólica de relación con la ciudad».⁷⁰⁰ González pretendía introducir preguntas sobre la división entre las bellas artes y las artes decorativas en un diálogo entre contenido «artístico» y continente «popular». Los retratos fueron seleccionados dentro de este listado propuesto por el artista: Pedro G. Romero, Paneque, Villaespesa, Power, Tovar, Sosa, Ricardo Cadenas, Rogelio López Cuenca, Agredano, Giro, Alberto Marina, Federico Guzmán, Luis Navarro, Chema Cobo, Javier Buzón, Patricio Cabrerías, Simeón Saiz, Gil y Larrondo, además de los galeristas Norberto Doctor y Pedro Pizarro. La gran mayoría eran agentes vinculados a *Plus Ultra*. En sala se presentaron los bocetos de las jarras-retratos. Una selección de seis de las jarras con los retratos de Villaespesa, Power, Norberto Doctor, Cadenas y Romero fueron incluidas dos años después en la exposición *Galería de retratos* presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid bajo la curaduría de María Antonia de Castro y la coordinación de Alicia Chillida. En esa propuesta de imágenes españolas en torno al individuo producidas en los últimos treinta años, también se presentaron obras de Guzmán, Agredano, Alcolea, Espaliú y Paneque (Sevilla, 1963).

Vinculado desde sus orígenes a la revista *Figura*, Paneque presentó una instalación de tiendas de campaña manchadas en su techo con cera de cirio y con una cartela en la entrada sin ninguna inscripción. Las tiendas de campaña itineraron por diferentes espacios de la ciudad. *The Silent Piece* remitía por negación al conocido anuncio «Prohibido acampar aquí», para proponer «un tipo de silencio muy familiar, bastante cercano. A una indiferencia cercanamente habitada. ¿Tolerancia, desplazamiento, proyección, acogimiento, albergue, encubrimiento...?». En silencio, la pieza se activaba a partir de los emplazamientos donde se instalaba, aludiendo a los sin techo, los nuevos polígonos o los sitios de llegada a la ciudad, espacios que connotan alguna noción de límite. El artista propuso cinco localizaciones donde la obra se debería emplazar: la entrada al jardín del Hospital de la Caridad, el albergue de ancianos, la plaza de la Encarnación, los jardines de Murillo / muralla de los Reales Alcázares / muralla de la Macarena, inmediaciones de los puentes de la Cartuja, Barqueta o Triana y descampados entre polígonos de la avenida Luis Montoto, avenida Blas Infante y Ramón de Carranza. En sala se presentó una versión replegada de la carpa que colgaba como saco desde el techo junto a la escultura de Larrondo. De forma paralela Paneque, «*sévillan d'origine, madrilène d'adoption*», tuvo una exposición monográfica en el Musée Géo-Charles de Echirolles como un «*hommage à Madrid, ville européenne de la culture 1992*».⁷⁰¹

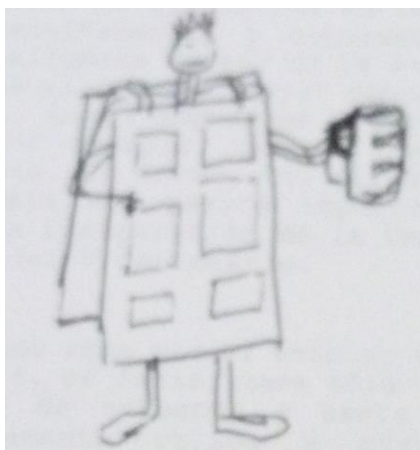
En una línea efímera Muntadas propuso la proyección al aire libre de *Bienvenido, Mr. Marshall*, dirigida por Berlanga en 1953. Haciendo un paralelismo entre las expectativas de la Expo y del pueblo de Villar del Río en el film, la proyección se realizó para la inauguración de la Expo en el Patio de la Moneda. En la tradición de los cines de verano, la proyección fue gratuita. También hacía un guiño a la práctica pedagógica que fue el cine al aire libre como envío desde las metrópolis a provincias y colonias. Finalmente reflexionaba sobre la propia imagen exotizante de España que la Expo estaba perpetuando en su deseo desmedido de actualización con el centro. El gesto artístico fue signado por el sello del artista exclusivamente a partir de la siguiente frase, que debía acompañar cualquier difusión

⁷⁰⁰ Curro González, «Realización y edición de quince jarras-retrato en cerámica policromada...». Archivo BNV.

⁷⁰¹ Gilbert Biessy, *Guillermo Paneque. Travaux récents* (Echirolles: Musée Géo-Charles, 1992), s/n.

del proyecto: «Proyección: Muntadas presents: *BIENVENIDO, MR. MARSHALL* de J. A. Bardem y L. G. Berlanga».⁷⁰² En la sala de exposiciones se pudieron ver algunos afiches originales del film. Para *El sueño imperativo* Villaspesa ya había nombrado uno de los subcapítulos de su texto «Olvidar *Bienvenido, Mr. Marshall*» donde destacó que:

El cambio debe articularse en un diálogo con el interior y el exterior —podríamos decir, metafóricamente, con el Otro— para desarrollar un contexto, una audiencia y una credibilidad, tan necesarios en el arte como en la sociedad española; y para acabar con el pacto de silencio, con respecto al pasado y al presente, y con la práctica «Bienvenido, Mr. Marshall».⁷⁰³



Dibujo de hombre anuncio, «propuesta de Estrujenbank». Archivo BNV.

Finalmente se presentó un proyecto efímero de Estrujenbank que propuso una parodia a los programas de promoción educativa y de alfabetización. Estrujenbank, en la senda de colectivos como Agustín Parejo School, fue formado en Madrid por Juan Ugalde, Patricia Gadea, Dionisio Cañas y Mariano Lozano, teniendo su primera presentación en la Feria de Basilea en 1988. La intención del colectivo fue enfrentarse a un sistema del arte anquilosado en su creciente institucionalización asociada a una normalización cultural. Para *El artista y la ciudad* y en el último año de existencia del colectivo, Estrujenbank

propuso una *Campaña a favor del analfabetismo*, que consistió en una serie de hombres-anuncio que circulaban por la ciudad con una campaña a favor del analfabetismo. Con esta y otras acciones intentaban criticar «el analfabetismo social promovido por la manipulación de los medios de comunicación y la grandilocuencia de los eventos del 92».⁷⁰⁴

La idea original indicaba que en la parte delantera del cartelón los hombres-anuncio portarían ocho fotos de ciudades de ciencia-ficción, «sacadas de libros de efectos especiales en cine, mezcladas con alguna foto de barriadas periféricas reales (también en blanco y negro). En la parte trasera irá un eslogan (uno distinto para cada hombre-anuncio), y también el logo de Estrujenbank».⁷⁰⁵ Estos hombres-anuncio, además de publicitar el analfabetismo, funcionarían a modo de «mendigos» con una caja de cartón. Quienes donasen dinero recibirían una pegatina con una nave espacial. Los hombres-anuncio debían salir el día de la inauguración y los fines de semana durante el periodo de la exposición. Finalmente, el diseño del cartel incluyó en una cara «I love Analfabetismo» junto al logo y la frase central «Campaña para la desinformación y el analfabetismo». En la otra cara se repitió el eslogan «I love Analfabetismo», junto a una fotografía diferente en cada anuncio de los dos hombres-anuncio que circularon por las calles: una imagen de un mendigo y de nuevas urbanizaciones, respectivamente. El sentido de promover el analfabetismo tuvo que ver con las «ventajas paradójicas» que podría llegar a tener en términos de «mayor independencia frente al sistema, mayor capacidad de fantasía, mayor sensibilidad».⁷⁰⁶

El colectivo enfrentó los datos estadísticos de un tercio de la población analfabeta en el mundo y el carácter supuestamente universal de la Expo y la conmemoración del V

⁷⁰² Antoni Muntadas, «Proyección de la película “Bienvenido, Mr. Marshall”, en el Patio de la Moneda, el 6 de mayo». Archivo BNV.

⁷⁰³ Mar Villaspesa, «El sueño imperativo», en *El sueño imperativo*, op. cit., 115.

⁷⁰⁴ José Martín Martínez, «Estrujenbank», en *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado* (Valencia: Universitat de València, 2002), 182.

⁷⁰⁵ Estrujenbank, «Un grupo de hombres-anuncio que se pasará por Sevilla durante varios días...». Archivo BNV.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

Centenario, cuestionando la división entre alta cultura y cultura popular. En esta lógica y la del racismo biológico del siglo XIX, en el catálogo reprodujeron un texto de una de las «enciclopedias españolas más famosas», que operaba como su opuesto discriminador:

El analfabetismo es el mal de la ignorancia, como una epidemia social, pues, sin exageración, podría decirse que son los analfabetos, en los pueblos cultos, lo que en el orden físico son los sordomudos, esto es, hombres defectuosos, que por suspensión de desarrollo han quedado incompletos, sin alcanzar el tipo medio de perfección que corresponde a la especie humana.⁷⁰⁷

En la sala de exposiciones fue documentada la campaña con imágenes y textos del colectivo y otros pensadores junto a un video con entrevistas a analfabetos. Además, los dos hombres-anuncio ingresaron en sala el día de inauguración de la exposición. Al igual que *Sin Larios* de Agustín Parejo School, el proyecto de Estrujenbank ha sido incluido en el 2013 en la exposición del Museo Reina Sofía *Mínima resistencia*. Si bien se presentaron en salas contiguas, en la exposición no se productiviza su contingencia ni su marco común de operancia.

¿Invadir la ciudad?

En 1985, el artista Ignacio Tovar curó la exposición *Ciudad invadida* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, proponiendo una selección de la «nueva figuración» sevillana en la senda de la transvanguardia italiana. En esa exposición, dentro de los catorce artistas presentes, se expusieron obras de artistas de *Plus Ultra* como Guzmán, Agregano, González, Pedro G. Romero, Larrondo y Paneque. Ese salto de lo pictórico en *Ciudad invadida* a la intervención pública no se debió a una pulsión contemporánea sino que respondió a la presión crítica por la actualización y expansión del medio, no muy recurrente en los sevillanos. Esa necesidad imperativa inventada formó parte de un proceso de actualización de los artistas a través de la alianza con los aparatos críticos liderados desde Andalucía por Villaespesa. La contingencia del diálogo entre los artistas locales en *El artista y la ciudad* y los internacionales acostumbrados al arte público en *Intervenciones*, reverberaba en un asunto de escala que remite al «currículum» y «reconocimiento» al que apelaba antes Villaespesa: los internacionales intervenían la provincia, mientras los locales, la ciudad. La selección de artistas andaluces no sufrió ningún cambio y para la gran mayoría de ellos su participación actuaba a modo de presión curatorial por ampliar las posibilidades del medio de su práctica anterior. En esa lógica, la selección era más bien conservadora, apelando al grupo sevillano esperable y propulsado por las plataformas editoriales mencionadas y las galerías de Pepe Cobo y Juana de Aizpuru. Por algo José Antonio Chacón ha planteado a «artistas como Rafael Agredano y Guillermo Paneque, referentes inequívocos e ideológicos de la singular revista *Figura*».⁷⁰⁸

Con ese motor crítico que activó Villaespesa, la diversidad de estrategias que operaron en *El artista y la ciudad* propusieron recuperar el vínculo entre arte y vida cotidiana, jugando con las demarcaciones entre modernidad y tradición y los límites físicos del espacio artístico para plantear «una mirada diferente al “otro” o a todo aquello con que el ciudadano contemporáneo convive».⁷⁰⁹ Las preocupaciones que *Plus Ultra* introducía en torno al monumento no tuvieron la misma intensidad de activación en todas las iniciativas; no solo desde una óptica del arte/vida, sino desde los problemas fronterizos y

⁷⁰⁷ Estrujenbank, «Campaña de Estrujenbank a favor del analfabetismo», en *El artista y la ciudad*, op. cit., 31.

⁷⁰⁸ José Antonio Chacón Álvarez, «Pepe Cobo y sus máquinas. Itinerario apresurado por un proyecto artístico andaluz con marcado acento internacional», en *Pepe Cobo y sus máquinas* (Zaragoza: Palacio de Sástago, 2007), 13.

⁷⁰⁹ Mar Villaespesa, «Plus Ultra», op. cit., 7.

postcoloniales que se venían a plantear. Desde esta última óptica, paradójicamente, no se cumplió esa pulsión por activar el Camino de Indias andaluz. Los únicos proyectos que de forma explícita enfrentaron la historia y arquitectura colonial fueron, con mayor o menor éxito, los de Torres y Piper en *Intervenciones*, y el de Estrujenbank en *El artista y la ciudad*. Otras estrategias, como las de Sosa o Agredano, se remitieron a una enunciación formalista que poco activaba la memoria viva de la colonia. La crítica a lo universal y la alfabetización como discurso occidentalizante en Estrujenbank actuaba de forma certera, así como lo hacían las obras de Torres o Piper, a pesar de la difícil viabilidad del encuentro de los públicos con dichas intervenciones cerradas espacialmente en un monasterio de Moguer y una iglesia no operativa en la Sevilla invadida por las conmemoraciones.

Agustín Parejo School, Muntadas, Delcampo y Soledad Sevilla trabajaron estos asuntos pero desde una lógica del colonialismo interno y el neocolonialismo. Delcampo y Sevilla dieron cuenta de una dimensión geopolítica que *Plus Ultra* como proyecto no fue capaz de hacer explícita: la indudable filiación jerárquica con la escena neoyorkina. Todos los extranjeros seleccionados además fueron artistas estadounidenses o residentes en Nueva York. Como parodiaba Muntadas, se trataba inconscientemente de un nuevo *Bienvenido, Mr. Marshall*. Distanciados de esta lógica, Agustín Parejo School fue el colectivo que de forma más certera dio cuenta de las complejidades y desacuerdos de procesos vivos de articulación entre arte y vida desde una perspectiva histórico-crítica, haciendo operar de forma clara una premisa de Maresca, quien destacó que de lo que se trataba allí era de «recuperar, pero no para codificar, sino para contra-decir; de entrar en el monumento, pero no para celebrarlo, sino para disputarlo al régimen que lo posee y lo explica».⁷¹⁰

Como único «sudamericano» y que había trabajado en proyectos «humanitarios» en la Documenta VIII y *Magiciens de la Terre*, se esperaba que en Cádiz Alfredo Jaar hiciera un proyecto en esta línea de trabajo en torno a la memoria colonial. Sin embargo, su obra actuó como fausto homenaje a dos figuras locales que, finalmente, le permitían al artista escapar de ese llamado reflexivo. Por su parte, Byars sólo funcionó en su vínculo local a partir de la performance de Miguel Benlloch, y tanto Agencia de Viaje, Adams, Gil o Tovar plantearon otros problemas contextuales en lógicas que poco tenían que ver con una construcción crítica del límite o la historia colonial. El resto de proyectos funcionaron como una reflexión sobre el aparato museal como lugar de poder, aunque alejados de la dimensión histórica local. Se trataba de una concepción de la ciudad únicamente a partir de su diálogo con el sistema del arte. Paradoja no menor cuando el llamado era escapar de los límites del arte.

Finalmente se encuentra la tensión entre intervención pública y espacio expositivo. En *El artista y la ciudad* existió una correspondencia entre ambos en la medida que el encargo a cada artista implicaba la preocupación por esa tensión de intervenir y exponer. No obstante, los únicos que fueron capaces de proponer un vínculo activo con el espacio expositivo fueron Victoria Gil y Estrujenbank. Por su parte, la exposición posterior del material de todas estas *Intervenciones* en el Museo de Arte Contemporáneo y la Sala Arenal se remitió a una fotografía por intervención realizada, ausente de cualquier reflexión sobre el aparato expositivo, el problema de la documentación, la obra como proceso o las posibles reacciones a las intervenciones, petrificándolas como cuerpos muertos.

Si bien se ha planteado aquí una posición crítica con varias de las iniciativas de arte público de *Plus Ultra*, no hay que olvidar que estos proyectos en su mayoría efímeros convivieron con al menos dos iniciativas más de arte público en la Expo: *Arte actual en los espacios* y *Doce esculturas de países de la CE*. Para Guardiola, fuera de *Plus Ultra*, «el resultado obtenido fue todo un popurrí artístico. En general, la mayoría de las piezas tenían un toque decorativo o resultaban ser aquello con lo que tropezabas cuando querías observar un

⁷¹⁰ Mariano Maresca, «La fragilidad de la historia», en *Intervenciones*, op. cit., 23.

pabellón».⁷¹¹ En este sentido, si bien *El artista y la ciudad* e *Intervenciones* adolecen de ciertos problemas como su filiación neoyorkina y su falta de conexión con los espacios y sus historias en muchos casos concretos, como proyectos curatoriales tuvieron una postura anómalamente crítica en este marco. El problema, como siempre, reside en el aterrizaje forzado de las ideas y su choque con las obras.

⁷¹¹ Juan Guardiola, «Arte público», *Papers d'Art* 49, op. cit., 15.

4.1.4. *Plus Ultra*. Activar la nueva crítica institucional

Es significativo que ni Colón ni España heredasen la «cultura del centro».⁷¹²

Para conmemorar el IV Centenario de la Conquista se organizaron en las dependencias de la aún no inaugurada Biblioteca Nacional de Madrid dos exposiciones temáticas en torno a lo europeo y lo americano (véase el capítulo 2.2). Esta división entre Europa y América reverberó desde una lectura con intenciones críticas en el proyecto de *Plus Ultra*. Si en 1892 España se expuso a partir de obras y objetos latinoamericanos resaltando su poder colonial, *Plus Ultra* quiso marcar una diferencia dentro de esa tradición geopolítica. Sin considerar *Intervenciones*, cada uno de los otros tres proyectos se dedicó a Europa, América y España y particularmente a Andalucía, desplazando al Estado español de su identificación tanto con América como con la Europa a la que entonces se integraba. En una lógica comparativa, al igual que muchos proyectos latinoamericanos, Villaespesa planteaba la marginalidad de España en la narración de la modernidad europea. Su aislamiento de Europa en *Tierra de nadie* y el diagnóstico de Lévi-Strauss en el epílogo marcaron la fractura española con el discurso central. Por el contrario, su desvinculación con el discurso americano operaba en otra lógica. Sobre esta experiencia de marginalidad Villaespesa planteaba:

En España no se vivió la experiencia de la vanguardia, ni la articulación del espíritu de la Modernidad, debido a unas circunstancias políticas determinadas. La Guerra Civil representó la ruptura con el exterior y el régimen franquista, impuesto por los vencedores, la consolidación de esa ruptura con el consiguiente aislamiento. [...] Ello se debe, como apuntábamos antes, a la falta de participación en el gran discurso común, y tiene como consecuencia la consiguiente descontextualización del discurso «doméstico» con respecto al «internacional». Ahora podemos conocer la modernidad pero a través de la reproducción o de la sacralización reproducida de obras y credos.⁷¹³

Esa posición aislada de España y Andalucía en relación a Europa en tanto subordinada y a América en tanto desconocida y pasado ya había sido puesta de manifiesto en 1985 cuando se organizó la exposición *Andalucía. Puerta de Europa* en IFEMA de Madrid, con la presencia entre otros de Federico Guzmán y Agustín Parejo School. La muestra, distribuida en tres plantas y con cinco mil metros cuadrados, recorría la historia de la región además de su actualidad turística y ecuestre. Al igual que *Plus Ultra*, fue organizada por la Junta de Andalucía como «una síntesis del rico pasado andaluz y su potencial de futuro»,⁷¹⁴ mirando al jugoso ingreso de España en la Comunidad Económica Europea. Como bien indicaba Lévi-Strauss, a diferencia de este proyecto, en *Plus Ultra* existió un descentramiento desde perspectivas críticas que hizo patente el actualizar los lenguajes y debates internacionales del arte. Por otro lado, si en *El sueño imperativo* hubo una pulsión por salir del cubo blanco e intervenir diferentes espacios no-expositivos de Madrid, *Plus Ultra* fue una explosión de dicha iniciativa diseminándose por el territorio andaluz. Esto concretaba el objetivo de establecer «un diálogo crítico entre la obra de arte y el espacio donde se presenta»,⁷¹⁵ a la vez de haber «procurado sustituir la fórmula cultura-ocio-espectáculo por cultura-acción-

⁷¹² David Lévi-Strauss, «Colón más allá», en *Intervenciones* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 34.

⁷¹³ Mar Villaespesa, «El sueño imperativo», en *El sueño imperativo* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991), 109.

⁷¹⁴ Sin autor, «La exposición “Andalucía. Puerta de Europa” ofrece una síntesis del pasado andaluz», *ABC*, 8 de noviembre de 1985, 17.

⁷¹⁵ Mar Villaespesa, «Presentación Plus Ultra», en *Américas* (Sevilla, Pabellón de Andalucía, 1992), 17.

reflexión».⁷¹⁶ En este sentido, hay que reconocer el innegable riesgo del proyecto frente a «magnas exposiciones de colosales maestros, de grandes temas, de grandes cosas que nadie discute. Peligroso narcisismo»⁷¹⁷ que *Plus Ultra* vino a cuestionar desde su fragmentación, que no temía el no abarcarlo todo: el visitante-viajero probablemente fuese incapaz de recorrer las ocho provincias andaluzas en los momentos en que las intervenciones y exposiciones ocurrían, presentándose como un sujeto utópico e imaginario a la vez que selectivo y localizado.

Plus Ultra fue el proyecto expositivo más desbordado de la Expo, siendo el único desarrollado fuera de los pabellones y de la ciudad de Sevilla, e interviniendo directamente con acciones micro en relatos macro. La relación entre obra y espacio de exhibición fue absolutamente excepcional en su evasión del cubo blanco. La propuesta de activación y diálogo del monumento como cuerpo vivo resultó significativa no solo en las *Intervenciones*, sino también las exposiciones. Cada edificio o monumento fue activado, marcando distancia respecto a la memoria dormida promovida por el turismo pasivo. El proyecto fue identificado por Ángel Pérez Villén como «rara avis» con el que España demostraría estar actualizada en los planteamientos de la escena internacional pero al mismo tiempo como un

Hito insoslayable en la oferta expositiva generada a la sombra de la convocatoria sevillana. De esta se desmarca voluntariamente al rechazar la vacuidad de una celebración que solo entiende de regalías y homenajes mutuos; por el contrario, *Plus Ultra* navega por las aguas de la duda razonable, del cuestionamiento y el análisis de la historia, de la búsqueda y la investigación de otredades, de la presunción del hecho artístico como hermenéutica de la experiencia, como medio de conocimiento [...] su actualidad es de primera magnitud.⁷¹⁸

Esta actualización no estaría vinculada al retorno de la pintura en los ochenta, sino a un reajuste con la escena crítica neoyorkina que operaba en términos del arte como práctica social, de intervención y reflexión en torno a la frontera y a su rol público. *Plus Ultra* funcionó en la medida en que no fue un proyecto que plantease ilustrar con obras una tesis, sino que la tesis se iba a presentar tan general y líquida que fue permeable a una mutabilidad de proyectos que operaron desde marcos históricos (Agustín Parejo School, Soledad Sevilla), poéticos (Jaar) o paródicos (Muntadas, Estrujenbank). Si bien Villaespesa había colaborado en otras ocasiones con Brea, los discursos paralelos que en el contexto del 92 desarrollaron se distanciaban significativamente: si el de Brea fue melancólico, el de Villaespesa fue propositivo.

Esta lógica y el sentido público del arte en *Plus Ultra* funcionaron tal como indican Benlloch y Villaespesa, propiciando «polemizar sobre una línea que vira hacia lo espectacular en ciertos programas de artes plásticas, además de la posibilidad de una producción propia desde donde diversificar los fondos públicos».⁷¹⁹ La operación curatorial y de producción se fusionaba en dinámicas innovadoras que atacaban la especulación artística que en esos años se iniciaba, pero al mismo tiempo hacía explícitas las nuevas formas de crítica institucional donde se comenzaba a utilizar la legitimación oficial como estrategia. Esta tuvo que enfrentar las dificultades de las cooptaciones políticas de proyectos disidentes, como ocurrió en algunos casos, como lo celebratorio de la *Cápsula del Tiempo* del colectivo Agencia de Viaje cuando Andalucía invitaba a todos los pabellones

⁷¹⁶ Joaquín Vázquez y Mar Villaespesa, «EL PRODUCTOR COMO PRODUCTOR. Una crónica del trabajo en colaboración de Mar Villaespesa y BNV producciones», *Seminario Intercambios. Archivo F.X.: de economía cero*, (Barcelona, Museu Picasso, 6-8 de marzo del 2012). Versión en pdf en <http://fxysudoble.com/es/cronologia/mar-villaespesa-y-joaquin-vazquez/>, 2, última visita, 10 de marzo del 2014.

⁷¹⁷ Antonio Rodríguez Almodóvar, «Presentación», en *Intervenciones*, op. cit., 15.

⁷¹⁸ Ángel Pérez Villén, «Un truco de la memoria», *Lápiz* 90, X (1992): 70.

⁷¹⁹ Miguel Benlloch y Mar Villaespesa, texto de valoración del proyecto *Plus Ultra* presentado en *La situación: encuentros-Cuenca-arte español* en 1993. Reproducido en Mar Villaespesa, «Querido Miguel», en *Miguel Benlloch. Acaeció en Granada* (Granada: Ciengramos, 2013), 9.

participantes a colaborar con sus aportaciones oficiales al futuro, y con *Américas*, recuperada por la política de Huelva y su larga memoria e historia con la Conquista que la visita de los reyes exacerbó. Por otro lado, si bien fue loable la propuesta de desarrollar audiencias en el contexto andaluz, también puede ser leído como una actitud paternalista de llevar lo más actual a este público «poco conocedor». Resulta necesario preguntarse a veinte años vista si realmente la iniciativa ayudó a ese objetivo transversal de generar una audiencia ciudadana y crítica. Como el propio Joaquín Vázquez ha comentado, «la propia ciudad se desentendía del ciclo de exposiciones “Plus Ultra” del Pabellón de Andalucía [...] que trabajaba territorialmente en toda la región a la vez que sabía fortalecer los logros de esa escena artística que, sin chauvinismos de ningún tipo, se había generado en Sevilla».⁷²⁰

A pesar de que, al menos desde 1991, Villaespesa se ha propuesto discutir y evitar «esteticismos inocuos como el seguimiento de modelos culturales ajenos al propio contexto»,⁷²¹ el proceso de investigación curatorial estuvo signado a nivel geopolítico por un proceso de autocolonización de prácticas críticas, que si bien se distanciaba de un proceso pasivo de asunción de la norma estadounidense, perpetuaba ese canon en cuanto se buscaba introducir prácticas críticas que articulasen arte y espacio público desde un canon validado. Se asumió a la escena neoyorkina como fuente única de todo lo posible. El diagnóstico que hizo Giro en relación a la experiencia expositiva de Velázquez en Nueva York en 1989 resulta replicable a este proyecto: «Nueva York, monumental centro en progresión de la memoria histórica, organiza. [...] En cualquier caso, el artista español actual nunca podrá olvidar ni a Velázquez ni a Nueva York».⁷²² El debate geopolítico encubierto quedaba evidenciado también en las dos exposiciones continentales —*Américas* y *Tierra de nadie*—, ya que si bien se expresó que todos los proyectos cumplían un mismo rol dentro del paraguas general de *Plus Ultra*, es evidente la prioridad dada a Europa sobre América tanto en los presupuestos generales como en los honorarios curatoriales. Con ello se naturalizaba un criterio de calidad eurocéntrico que operaba inconscientemente en el equipo organizador. La diferencia monetaria entre el contrato europeo y el contrato americano funciona como metáfora de las lógicas Norte-Sur. *Plus Ultra* pecó de falta de perspectiva a la hora de repensar las relaciones con América y Europa, reproduciendo la pervivencia hegeliana que atraviesa esta tesis: negó la centralidad de la Expo, pero perpetuó la centralidad de Nueva York y Alemania. Unos años después, en el contexto de *Cocido y crudo*, Villaespesa reconsideró ese contrato americano que lamentablemente no estaba presente en *Plus Ultra*, pero tampoco en la exposición de Dan Cameron:

En este orden simbólico, un mapa de las relaciones de España con Latinoamérica está por cartografiar. Muchas pantallas digitales podrían ser producidas. Igual que por configurar y reconducir están los perfiles de los límites internos y externos, las frustradas relaciones coloniales desde la época de la «conquista», la presencia de la cultura española más allá de los reductos nostálgicos de los centros gallegos o más allá de los familiares comunes entre un ciudadano de Punta Arenas y otro de Asturias. Son muchos los síntomas de una política pendiente, de una deuda histórica [...]; lo que ocurría fuera de nuestras fronteras no eran cosas que nos pasaban a nosotros sino a los otros, y claro, los «otros» no existían.⁷²³

⁷²⁰ Joaquín Vázquez, «Ensayo para un Centro de Arte de Sevilla (caS) en el Espacio de Torneo 18 / San Clemente», 2.

⁷²¹ Mar Villaespesa, «El sueño imperativo», en *El sueño imperativo*, op. cit., 111.

⁷²² José María Giro, *Velázquez por Nueva York* (Madrid: Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, 1989), 9 y 13.

⁷²³ Mar Villaespesa, «Citología», en *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994), 25.

¿Cuándo se alcanza el más allá? Lo hermoso del planteamiento reside en la coherencia que se desprende del hecho de no intentar probar una tesis, defender unos criterios o alcanzar un objetivo. Es un experimento que no concluye si logra el objetivo de sorprender para luego prender, encender o provocar la reflexión que debe suceder al impacto como este es auténtico. El más allá, imposible de delimitar y alcanzar —porque dejaría de serlo—, se roza porque es atisbable mientras se siga caminando y continúe el viaje.⁷²⁴

La alianza entre Villaespesa y BNV, iniciada en *El sueño imperativo* y consolidada con *Plus Ultra*, dio frutos productivos en las dos décadas siguientes en el sentido que Anatxu Zabalbeascoa expone su crítica a *Plus Ultra*: un camino sin fin, que además se sedimenta en una política de los afectos. El primero de estos afectos-efectos fue el nacimiento del brazo artístico de BNV con la Asociación Cultural Carta de Ajuste, creada junto a Villaespesa en 1994. Esta se definió como un proyecto que «sintoniza con el concepto de arte más allá de su espacio programado; busca vías hacia otros lugares y procura, con pequeños gestos, multiplicar los centros y los espacios posibles a ocupar [...] como el que sueñan los aborígenes, que no atinan a imaginar el territorio sino como una red intercomunicada de líneas o caminos de paso».⁷²⁵ Con buenas intenciones, el proyecto lamentablemente perpetuaba esa nomenclatura alterizante y generalista del «aborigen» como un sujeto abstracto, ahistórico y deslocalizado.

Un año antes del nacimiento de la asociación, Villaspesa organizó junto a Luis López Moreno la exposición inaugural del arte feminista institucionalmente promovido: *100 %*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Fue la compensación inconsciente a la escasa presencia femenina en *Plus Ultra*, y a la operación ochomarcista de Málaga (véase cap. 4.1). La exposición presentó trabajos de diez mujeres artistas afincadas o nacidas en Andalucía junto a una publicación que traducía por primera vez al castellano textos de teóricas feministas anglosajonas. Ahí Villaespesa hizo explícitas las filiaciones del feminismo con otras «cuestiones de género» e incluso la teoría postcolonial. Para Aliaga, la «excepcionalidad radica, más que en el conjunto de obras incluidas de artistas afincadas en Andalucía, por el elenco de textos fundamentales de la teoría feminista anglosajona (Elaine Showalter, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau, Teresa de Lauretis, entre otras autoras) hasta entonces no disponibles en castellano».⁷²⁶ Un año antes, mientras se presentaba *Plus Ultra*, Villaespesa iba a realizar su primer proyecto expositivo en Cuba. Con una estructura fragmentaria como *Plus Ultra*, *Valen todos: dentro/fuera* partía de la pregunta «¿se hace el arte cubano desde dentro o desde fuera de Cuba? Y extrapolar esta cuestión a otros territorios».⁷²⁷ Se propuso con una exposición con artistas cubanos, otra con artistas europeos y americanos, y un simposio con críticos y teóricos cubanos y extranjeros. El proyecto fue cancelado una semana antes de inaugurar «por motivos políticos. Por temor a la pérdida del autocontrol en el diálogo Miami-La Habana».⁷²⁸

⁷²⁴ Anatxu Zabalbeascoa, «Reflexión sobre el límite», *Europ·Art Internacional* 12, III (1992): s/n.

⁷²⁵ Primer folleto de Carta de Ajuste, reproducido en Mar Villaespesa, «Querido Miguel», en *Miguel Benlloch. Acaeció en Granada*, op. cit., 14.

⁷²⁶ Juan Vicente Aliaga, «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español», *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* 7. Feminismos (2012): 198.

⁷²⁷ Mar Villaespesa, «Citología», en *Cocido y crudo*, op. cit., 24.

⁷²⁸ *Ibíd.*

Durante los noventa Villaespesa siguió abordando el problema de la frontera. Si en 1992-1993 trabajó en torno al feminismo y este frustrado proyecto cubano, en 1996 lo hizo sobre el conflicto político de la propiedad del agua y la economía de los cauces de los ríos que comparten los estados español y portugués. Co-curado por Jorge Castanho, *Além da água: Copiacabana* se planteó como un proyecto transfronterizo con Portugal en torno a ese problema, pero también a los problemas del *copyright* de la obra de arte. La exposición presentó en el MEIAC al Colectivo Gratis, formado por Victoria Gil, Kirby Gookin, Federico Guzmán y Robin Khan, es decir, los mismos componentes del Colectivo Agencia de Viaje que ideó la *Cápsula del Tiempo*. Además de la intervención del colectivo se presentaron obras reproducibles de pequeño formato de más de trescientos artistas, entre los que se encontraban Lawrence Weiner, Francesc Torres, Patricio Cabrera, Chema Cobo, Guerrilla Girls, Rogelio López Cuenca y Pedro G. Romero. En términos de *display*, la exposición contó con fotocopadoras y otros dispositivos de reproducción que permitían al público llevarse copias de lo que consideraran de interés, junto a tener la posibilidad de agregar sus propias obras. El proceso culminó con el lanzamiento al río Guadiana desde el puente Ajuda de una bellota de corcho marcando la frontera entre los dos países. La bellota funcionaba a modo de tablón de anuncios flotante que fue completado por estudiantes de colegios de la región en la senda de la obra participativa *Cápsula del Tiempo*.

En esta línea argumental, Villaespesa curó al año siguiente junto a Corinne Diserens *Almadraba*, proyecto organizado en «las tres orillas» del estrecho de Gibraltar: española, marroquí y gibraltareña, en los momentos en que ya se manifestaban de forma dramática las terribles consecuencias de la política de migración de España y la Comunidad Europea en el Estrecho. Por otro lado, al mismo tiempo estaban en marcha una serie de infraestructuras de ámbito supranacional como instrumentos de integración económica, sociocultural y política entre los países del Magreb y Europa. Ahí los BNV volvieron a ser los productores, siendo además Miguel Benlloch artista de la muestra como parte del colectivo Local Cultura formado por él, Federico Guzmán, Alfonso Gil y Raimon Chaves. Además, *Almadraba* propuso localizar el problema de la frontera de forma situada para entenderla como protagonista «en la pasada historia colonial y en la poscolonial actual».⁷²⁹ El proyecto integró artes visuales, cine y música.

Si bien en la alianza entre Villaespesa y BNV existió desde un comienzo una pulsión por desbordar el formato expositivo al uso, en la primera década del siglo XXI esto se intensificó al menos en dos plataformas fundamentales. Por un lado, en el 2001 nacería UNIA arteypensamiento⁷³⁰ a partir de una petición a BNV por parte de la Universidad Internacional de Andalucía. Uno de los ejes de la plataforma ha sido *Sobre capital y territorio*, dirigido y producido por Villaespesa y BNV desde el año 2007. Con el mismo han extendido políticamente estos problemas, reuniendo diversas voces que han alertado sobre la omnipotencia de una forma de capitalismo que se niega a establecer algún tipo de limitación al crecimiento. Desde esa plataforma, y enmarcado en el proyecto *Archivo F.X.* de Pedro G. Romero, ha vuelto a aparecer Villaespesa junto a Lebrero Stals, cuando este dirigía el CAAC, en las sesiones de *Crítica y cultura* en el 2004. Paradójicamente, ese mismo año Lebrero Stals fue parte del equipo que inauguró la primera edición de la BIACS. La reacción a la bienal fue el motor de una de las últimas operaciones críticas de Villaespesa y BNV. La PRPC, Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales, nació como una respuesta a esta bienal internacionalista que nada planteaba en relación al territorio. La bienal, como la mayoría de las generadas en el último periodo, vino a responder más a una necesidad de internacionalización de la ciudad que a la complejización de las relaciones de la misma con

⁷²⁹ Corinne Diserens y Mar Villaespesa, «Almadraba», en *Almadraba* (Sevilla: Edición Carta de Ajuste-BNV, 1998), 7.

⁷³⁰ En 1918 se creó una asociación homónima en Estados Unidos. Unia, en castellano, sería la Asociación Universal por el «Mejoramiento» Negro y proponía una movimiento de retorno a África como estrategia anticolonialista que fundaría un nuevo mundo de negros libres de la servidumbre.

su escena local de arte y sus vinculaciones sociales. La plataforma, que podríamos leer en términos de «tercera ola de crítica institucional», fue invitada en el 2010 a ser parte de la exposición *Principio Potosí* (véase cap. 6.1).

Con estas operaciones la alianza de Mar Villaespesa y BNV ha sido catalizadora, desde los márgenes del Estado, de una alternativa crítica de autogestión en los momentos en que el sistema artístico oficial se consolida y generaba toda su red de centros y museos de arte. Asumiendo su lugar de enunciación, han sido capaces de generar una crítica certera a la especulación de la cultura como fórmula intencionada y banal de promoción turística de la ciudad.

5. El final de todos los eclipses. Políticas económico-culturales en el cambio de milenio

—El 1 de enero el euro entró en circulación en la Unión Europea.

—El 15 de enero comenzó oficialmente el proyecto Wikipedia.

—El 20 de enero tomó posesión como presidente de los Estados Unidos George Bush.

—El 16 de febrero la aviación estadounidense bombardeó la antiquísima ciudad de Bagdad.

—El 1 de marzo los talibanes destruyeron las estatuas de Buda en Afganistán

—El 20 de julio, en protesta por la cumbre del G8, murió asesinado en Génova Carlo Giuliani.

—El 11 de septiembre se produjeron los atentados simultáneos a las Torres Gemelas en Nueva York y el Pentágono en Virginia.

—El 7 de octubre Afganistán fue invadida por Estados Unidos y sus aliados.

—El 23 de octubre se crearon los reproductores iPod y el 25 se lanzó al mercado Windows XP.

—El 19 de diciembre en Argentina miles de personas saquearon tiendas y supermercados. El presidente De la Rúa decretó el estado de sitio en todo el país. El 20 de diciembre, a raíz de las protestas, 39 manifestantes fueron asesinados por la policía y renuncia el presidente Fernández de la Rúa.⁷³¹

Acción directa

Como bien resume Joaquín Vázquez, en torno al cambio de milenio caían las Torres Gemelas y se desmoronaban los muros del Pentágono simbolizando el fin de un tipo de imperio derivado de la dialéctica de la llamada guerra fría y la consolidación de otro mucho más fluido, ambivalente e inestable, que describirían Antonio Negri y Michael Hardt por aquel entonces.⁷³² Pocos meses después de tomar posesión como presidente de los Estados Unidos, George W. Bush decidía comenzar la «guerra contra el terror» mediante la invasión de Afganistán, evidenciando ese cambio de foco del enemigo comunista al presunto enemigo religioso. Mientras tanto, en la Unión Europea se reforzaba la alianza económica mediante la unión monetaria, que se expandiría paulatinamente a los nuevos países incorporados del antiguo bloque soviético. Durante la última década del siglo el mundo globalizado vivió el desarrollo de un capitalismo que se alimentaba de las nuevas tecnologías a la vez que ampliaba los sistemas de vigilancia, control y castigo.

Esas mismas tecnologías habían acelerado lo que Manuel Castells denominó «la sociedad red»,⁷³³ animada por los impulsos comunicacionales de las nuevas subjetividades maduras desde los sesenta. Insospechadamente, a pesar del enfriamiento de los años ochenta, estas subjetividades se repolitizarían tanto en su experiencia cotidiana como en su imaginación del mundo, apelando a otros modos de vida y a una globalidad más justa. La

⁷³¹ Joaquín Vázquez, «Transacción: producción, autoría, circulación» (conferencia en el Espacio I+CAS de Sevilla, 2011). De la mano de Joaquín Vázquez, Mar Villaspesa, Miguel Benlloch y otros, en el 2001 nació también UNIA artepensamiento.

⁷³² Antonio Negri y Michael Hardt, *Empire* (Harvard: Harvard University Press, 2000).

⁷³³ Véase, por ejemplo, Manuel Castells, «Internet y la Sociedad Red», *La factoría* 14-15, febrero-septiembre (2001).

efervescencia de los movimientos altermundistas dejó en evidencia el deseo y la acción colectiva en pos de «otro mundo posible», como una alternativa a ese global hegemónico que el capitalismo estaba consolidando desde la década precedente. Las manifestaciones de Seattle en 1997 contra la cumbre de la Organización Mundial de Comercio, en alianza imprevista con las lógicas de los *hackers*, supusieron la configuración de Internet como vehículo de lucha y como espacio de activación social a través de los Indymedia. El denominado pensamiento único del capitalismo veía cómo su estructura era impugnada y puesta en cuestión.

En el ámbito artístico ello se reflejó en el afianzamiento de prácticas colaborativas que iban más allá de la «estética relacional» que triunfaba entonces en París de la mano de Nicolas Bourriaud,⁷³⁴ proponiéndose dinámicas de trabajo colectivo fuera del sistema del arte que se vinculaban a los conflictos y dinámicas de la calle y la política.⁷³⁵ Mientras tanto, instituciones, curadores y artistas se planteaban un desbordamiento del aparato expositivo y una superación de los lugares comunes de la crítica institucional.⁷³⁶ En el Estado español el cruce de estas dos trayectorias se evidenció en los talleres organizados en octubre del 2000 por Jordi Claramonte en el MACBA bajo el título *De la acción directa considerada como una de las bellas artes*. Se trató de una continuación y ruptura con la generación políticamente comprometida anterior, ya comentada en relación a Mar Villaespesa (véase el capítulo 4.1), que podía entenderse aún desde el paradigma del arte crítico. Aunque la propuesta pretendía alejarse de las dinámicas centro-periferia e insertarse dentro de una nueva relación local-global, los centros históricos seguían siendo su único foco de atención y no se consideraron movimientos fuera de Europa o Estados Unidos:

Lo que les planteamos fue un proyecto de taller en que hablaran al mismo nivel reconocidos grupos de arte político comprometido con conflictos bien reales (Reclaim the Streets, en Londres; Ne Pas Plier, con los parad@s en París; Kein Mensch ist illegal con la gente migrante en Alemania, Rtmak de EEUU, el A.f.r.i.k.a. Gruppe de Alemania etc.) juntamente con los «correspondientes» movimientos sociales de Barcelona... se trataba, obviamente, de desactivar el juego de que vengan artistas de lejos a contar aquí en un museo lo que ellos hacen y que eso deje en buen lugar al museo sin afectar para nada a la gente de acá.⁷³⁷

Como contexto previo a estos talleres, Marcelo Expósito, Paloma Blanco y Jesús Carrillo editaron el libro *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*⁷³⁸ que operó en esta misma lógica de intentar integrar lo central para activar lo local a partir de la introducción y traducción de textos seminales de Lucy Lippard, Douglas Crimp, Brian Holmes o Martha Rosler, entre otros.

El «suavizante cultural» español

Un año antes del cambio de milenio se intentó reconstruir desde Argentina el «nuevo pensamiento español» en el número 17 de la revista *Descartes*. Desde una perspectiva diametralmente opuesta a la recién mencionada, esta incluía una escena integrada por

⁷³⁴ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (París: Les presses du réel, 1998).

⁷³⁵ Ante la emergencia política del fraude electoral en el Perú, la noche del 9 de abril de 2000, por ejemplo, nace el Colectivo Sociedad Civil, formado por artistas y teóricos del arte.

⁷³⁶ Durante los noventa se planteó una expansión de la exposición más allá de la exposición. Esto se propuso a partir de la proliferación de acciones periféricas al propio *display*. Para la fallida XXV Bienal de São Paulo, Ivo Mesquita proponía, por ejemplo, una exposición extra-muros.

⁷³⁷ La Fiambrera, «*De la acción directa como una de las bellas artes*» (2000), última visita, 24 de julio del 2014, <http://www.sindominio.net/fiambrera/taller.htm>.

⁷³⁸ Jesús Carrillo y otros, eds., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

teóricos y críticos de marcado perfil académico e institucional, como Miguel Cereceda, Eugenio Triás, Piedad Solans, Miguel Morey o Agustín García Calvo. Esta política de encuentros culturales entre América Latina y la exmetrópoli acompañaba la expansión económica española en las excolonias, que se había afianzado durante la segunda mitad de los noventa bajo las políticas expansionistas del Partido Popular en el poder.⁷³⁹ La implantación empresarial fue acompañada de un importante «suavizante cultural» que ocultaba las lógicas desiguales del tantas veces citado vínculo histórico entre España y sus antiguas colonias. Estas lógicas se evidenciaban a diario en el racismo y otros sistemas de exclusión que operaban en relación a la inmigración latinoamericana que se estaba intensificando por aquel entonces en el Estado español.⁷⁴⁰ El aparato cultural solo se referiría a estas lógicas desactivando sus aspectos más conflictivos. Exposiciones como *Territorios ausentes*, curada por Gerardo Mosquera en la Casa de América y *Aztlán hoy: la posnación chicana* curada por Berta Sichel en la Sala de Exposiciones del Canal Isabel II, si bien se acercaban al problema migrante, lo volvían a hacer desde la presentación del migrante situado en otro lugar: Estados Unidos.

Este suavizante cultural se enmarcaba dentro de la explosión internacional de grandes contendedores museísticos y de exposiciones temáticas o geográficas. Es posible argumentar que durante los noventa la vocación latinoamericana del Estado español vivió un importante desarrollo dentro del contexto de la proliferación de museos dotados de un sesgo multiculturalista y/o de aspiraciones globales en Europa y Estados Unidos.⁷⁴¹ Ello se comprueba en la creación de aparatos institucionales como el CAAM de Gran Canaria (1989),⁷⁴² la Casa de América de Madrid (1992), el MEIAC de Badajoz (1995)⁷⁴³ o, en otro orden de cosas, el Guggenheim de Bilbao (1997).⁷⁴⁴ Estas instituciones debían, además, aproximarse a las complejidades locales en las que se insertaban generando una programación que situase su institución en un panorama de museos y centros de arte definido en los nuevos parámetros del internacionalismo.

Estas eran las circunstancias en que aterrizaba forzosamente el debate multicultural en el Reina Sofía de la mano del estadounidense Dan Cameron. El curador había presentado en Madrid y Barcelona en 1986 la exposición *El arte y su doble*, que reunía a lo más representativo del «giro alegórico» del postmodernismo neoyorkino. En 1994 este pretendía de nuevo actualizar la escena española con *Cocido y crudo*, que marcaría un momento de tensión del arribo de esa globalidad controlada desde Nueva York. De forma paralela, investigadores y docentes daban un giro hacia el Sur a sus investigaciones: Estrella de Diego, Fernando Castro y José Jiménez, entre otros.⁷⁴⁵ Mientras tanto, la propia feria

⁷³⁹ Véase sin autor, *Los nuevos conquistadores. Multinacionales españolas en América Latina* (España: Greenpeace, 2009).

⁷⁴⁰ Josebe Martínez e Ileana Rodríguez, eds., *Postcolonialidades históricas: in/visibilidades hispanoamericanas, colonialismos ibéricos* (Barcelona: Anthropos, 2008). Véase también Francisco Godoy Vega y Carolina Bustamante Gutiérrez, *Crítica de la razón migrante* (Madrid: La Casa Encendida, 2014).

⁷⁴¹ Resulta significativo mencionar que este año la Shanghai Biennale curada por Hou Hanru integró al arte supuestamente internacional, evadiendo su antiguo modelo de arte chino heredero de técnicas tradicionales. Sin duda esto ha marcado un punto de inflexión en la integración de Asia al sistema del arte que no es más que una prueba de su nuevo poder político y económico global.

⁷⁴² En 1995 Hans Michael Herzog curó una muestra sobre expresionismo alemán en el CAAM. Ahí tomó contacto con la escena local y sus aproximaciones al arte latinoamericano. En el 2000 el curador creó la Daros Latinamerica Collection, en Zúrich. Entrevista con Hans Michael Herzog, Zúrich, julio del 2010.

⁷⁴³ Véase Francisco Godoy, «El panóptico extremeño. Voluntades explícitas y problemas implícitos en el proyecto MEIAC», *Salonkritik* (2011), en http://salonkritik.net/10-11/2011/10/el_panoptico_extremeno_volunta.php, última visita, 13 de julio del 2014. Posteriormente, el museo ha vivido una deriva hacia el *net-art* que conecta con el nacimiento este año 2000 del Medialab Madrid.

⁷⁴⁴ Véase Anna María Guasch y Joseba Zulaika, eds., *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Madrid: Akal, 2007). Escúchese también Jesús Carrillo, «Del efecto Guggenheim a los medialab: centros de arte en la sociedad global» (conferencia en la Fundación Juan March de Madrid, 2006), audio disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2597>, última visita, 26 de julio del 2014.

⁷⁴⁵ Véase José Jiménez y Fernando Castro Flórez, eds., *Horizontes del arte latinoamericano* (Madrid: Tecnos, 1999). Por su parte, Estrella de Diego ha relatado que «empecé a viajar con frecuencia a América Latina, a leer autores latinoamericanos y luego, por una historia que es casi divertida, me tuve que hacer cargo de una asignatura de arte de América Latina en el siglo

ARCO presentaba en 1997 a América Latina como «país invitado».⁷⁴⁶ En el inconsciente institucional se aproximaba 1998, centenario del «desastre» del Imperio español.

Contemporáneamente nacieron instituciones españolas transoceánicas como SEACEX o la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores, que ampliaban una política cultural exterior que hasta entonces se había sustentado principalmente en el Instituto Cervantes y la Agencia de Cooperación Internacional. El volumen económico de estas estrategias era desproporcionado al invertido en cultura dentro del Estado, lo que dejaba clara la instrumentalización de lo cultural por los intereses económicos en el extranjero, que además reforzaban un discurso nacionalista de tintes neocoloniales.⁷⁴⁷ El caso de una exposición como *The Real Royal Trip* vino a dar cuenta explícita de ello. Dentro del modelo de Sociedad Estatal, estas reemplazaron a la Sociedad Estatal para los Centenarios de Carlos V y Felipe II que, además de organizar *El arte en Cataluña y los Reinos Hispanos en tiempos de Carlos I* en el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, organizó en el Museo de América *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, dirigida por Jonathan Brown⁷⁴⁸ —hispanista por antonomasia del Institute of Fine Arts de la New York University.

Si Brown se ha centrado principalmente en el estudio del barroco español, comenzó a trabajar sobre temas latinoamericanos de forma más bien tardía a mediados de los noventa por medio de dos vías. Por un lado, un seminario al que fue invitado en 1994 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde se dio cuenta del «*cultural transfer*».⁷⁴⁹ Por otro, Elena Alcalá —actual profesora de la Universidad Autónoma de Madrid— fue su primera estudiante de doctorado en realizar una tesis sobre arte colonial con la investigación «*The Jesuits and the Visual Arts in New Spain 1670-1767*», realizada entre 1990 y 1998. De esa alianza con Elena Alcalá nació también la exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, coordinada por ella.

Para Brown, se trataba de la exposición más ambiciosa de las organizadas a propósito de los citados centenarios, en cuanto «su intención es hacer cobrar vida al fascinante proceso de transformación artística que se produjo en los territorios americanos de la monarquía española en los siglos XVI y XVII y servir de estímulo a su estudio y valoración en la España del siglo XXI».⁷⁵⁰ Muy próxima a la muestra *El oro y la plata en la era de los Austrias*, el ámbito de la exposición fue definido por el ministro de Cultura, Mariano Rajoy, como «brillante periodo de la cultura y arte hispánico, contemplado, con enriquecedora visión, desde ambos lados del Atlántico».⁷⁵¹ De forma intencionada la exposición negó la categoría «colonial» argumentando que:

XX en mi universidad; porque me puse muy pesada diciendo que “era una vergüenza que España no tuviera una asignatura de lo que era en la actualidad el arte más interesante que se estaba haciendo en el planeta”». Véase Gustavo Zalamea, «Resistiendo a todo. Estrella de Diego en conversación con Gustavo Zalamea», *Errata 0* (2009). Versión electrónica, en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico/entrevista-gustavo-zalamea/>, última visita, 11 de febrero del 2015.

⁷⁴⁶ Bajo la curaduría de Octavio Zaya, el programa de ARCO '97, *Latinoamérica en ARCO*, incluyó treinta y cuatro galerías y ciento ochenta artistas de América Latina. Paralelamente, los IX Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo plantearon el curso *Horizontes del arte latinoamericano*. En este marco, Coco Fusco y Juan Pablo Ballester realizaron la acción de guerrilla *Sudaca Enterprises*. Una reescenificación de dicha acción fue realizada por el autor de esta tesis y Carolina Bustamante en la exposición *Crítica de la razón migrante* en La Casa Encendida de Madrid en 2014. Este año se asentaron también los estudios postcoloniales con la aparición de su *Reader*. Véase Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, eds., *The Post-Colonial Studies Reader* (Londres y Nueva York: Routledge, 1997).

⁷⁴⁷ Véase Jorge Luis Marzo, «Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2* (2005).

⁷⁴⁸ Como asesor de dicha comisión, Jonathan Brown propuso la realización de una exposición dedicada al arte de los virreinos americanos. Al considerarse él mismo un «aficionado al arte latinoamericano», condicionó su aceptación como director de dicha exposición a que lo acompañasen dos especialistas: Joaquín Bérchez como curador y Elena Alcalá como coordinadora.

⁷⁴⁹ Entrevista a Jonathan Brown, Institute of Fine Arts, NYU, Nueva York, 29 de noviembre del 2012.

⁷⁵⁰ Jonathan Brown, «La antigua monarquía española como área cultural», en *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700* (Madrid: Museo de América, 2001), 19.

⁷⁵¹ Mariano Rajoy, «Sin título», en *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, op. cit., 9.

Supone un gran obstáculo a la hora de llegar a comprender las artes plásticas de los territorios americanos de la monarquía española. «Colonial» implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior.⁷⁵²

Brown planteaba que el concepto estaba siendo revisado por la historia del arte, entendiéndolo no como

Un proceso dependiente sino recíproco entre una cultura exterior y una anfitriona [...]. En el caso del arte plástico creado en las colonias españolas de América, la validez de este enfoque se hace evidente enseguida si consideramos las colonias no solo como extensión de España sino como parte de un contexto mucho más amplio: la Monarquía Hispánica. Contemplado así, el intercambio cultural estaba entrelazado con la estructura política del Imperio.⁷⁵³

En dicho argumento se celebra, además, que «ahora se está haciendo un nuevo esfuerzo en muchos frentes —político, comercial, cultural— con objeto de fortalecer los vínculos comunitarios que, pese a todas sus diferencias, unen a España con Latinoamérica y Latinoamérica con España».⁷⁵⁴ La negación de lo colonial propuesta generaba así un sistema de borrado de las relaciones de desigualdad colonial que se pretendían entonces perpetuar vinculando los renovados «lazos comunitarios» a un desembarco empresarial hispano en América Latina.



Jonathan Brown junto a Mariano Rajoy, José María Aznar, Ana Botella, Pilar del Castillo, el entonces príncipe Felipe y John Elliott en las muestras *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*, *La almoneda del siglo*, *Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña* y en The Hispanic Society de Nueva York.

Brown planteaba que no era posible «escribir la historia del arte hispánico sin incluir su dimensión americana». Paradójicamente, ese mismo año de 1999 el profesor curaba la exposición *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII* para conmemorar en el Museo del Prado el IV Centenario del nacimiento de Velázquez, bajo los auspicios de la misma Sociedad Estatal. Aquí, el arte producido en América no fue incluido, bajo la excusa

⁷⁵² Jonathan Brown, «La antigua monarquía española como área cultural», op. cit., 19.

⁷⁵³ Jonathan Brown, «La antigua monarquía española como área cultural», op. cit., 20.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

implícita de ser inferior o imitativo, a pesar de que se planteaba que «nuestro objetivo es claro: pretendemos volver a situar en su contexto el arte de Velázquez, dejando atrás el enfoque monográfico habitual para aventurarnos en el terreno incógnito de la historia comparada».⁷⁵⁵

En lo que respecta al arte contemporáneo, el MEIAC se convirtió durante sus primeros cinco años de vida en un referente relevante para el arte, la crítica y la curaduría latinoamericana. Las dos ediciones en 1998 y 1999 del Foro Latinoamericano coordinado por Gerardo Mosquera fueron un aglutinante de las escenas centrales de los países latinoamericanos. Los foros quedaron reflejados en la publicación *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*,⁷⁵⁶ donde se seleccionaron nueve de las ponencias presentadas. Una de las historiadoras que participaba de estos foros hizo un diagnóstico acertado en relación al giro conceptual que vivía por entonces la aproximación al arte latinoamericano: «If identity was framed in the 1980s by “primal”, the “ahistorical” and the “authentic”, in the 1990s we have developed another essentialist approach whereby Latin American art is considered diverse, plural, a “harmonious meeting pot”».⁷⁵⁷

A iniciativa de Kevin Power y Fernando Castro, aquel año se realizó también la tercera edición del simposio internacional *Diálogos Iberoamericanos* en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Bajo el título *Continente de crisis y promesas. Puzle no resuelto*, contó con la participación de Ticio Escobar, Víctor Zamudio Taylor, Cecilia Fajardo-Hill, Justo Pastor Mellado, Virginia Pérez-Ratton, Gabriel Peluffo y Aracy Amaral. Esta última en particular centró su intervención en la responsabilidad del curador en la construcción de significados por medio de la exposición, en el mismo momento que renunciaba a su curaduría en *Versiones del Sur*.⁷⁵⁸

En 1998 tuvo lugar la primera operación de reflexión curatorial sobre el Caribe llevada a cabo desde el Estado español, y una de las pocas en el ámbito internacional.⁷⁵⁹ Las producciones de las islas, tradicionalmente consideradas como *naïve*, han adoptado el rol de lo salvaje, incluso con connotaciones patológicas en el imaginario de lo latinoamericano.⁷⁶⁰ *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso* curada por Antonio Zaya y Maria Lluïsa Borràs i González en el MEIAC y la Casa de América intentó revertir esta lectura. Un año antes, la misma Borràs i González, junto con Joan Solá, organizó una gran exposición sobre el grupo de vanguardia argentino, *Arte Madí*, para el Museo Reina Sofía y el MEIAC.

Finalmente, en el mencionado contexto de las importantes inversiones españolas en América Latina, la Fundación Telefónica organizó una gran exposición que viajó cuatro años por todas sus sedes latinoamericanas,⁷⁶¹ además de pasar por la sede central de

⁷⁵⁵ Jonathan Brown, «Prólogo», en *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII* (Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 1999), 10.

⁷⁵⁶ Gerardo Mosquera, coord., *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (Badajoz: MEIAC, 2001). Los foros se titularon *Problemas actuales del arte y la cultura en América Latina* (1998), *Territorios ausentes* (2000) y finalmente *Arte y globalización en América Latina* (2001). El museo también organizó el curso *Visiones del arte latinoamericano* (1997).

⁷⁵⁷ Mónica Amor, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Londres: Iniva y MIT Press, 1995), 250.

⁷⁵⁸ En las mismas fechas en que se presentó *Versiones del Sur*, el CAAM inauguró *El tiempo de África*, una exposición de arte africano de todo el siglo XX. Curada por el camerunés Simón Njami, la muestra vino a replicar la operación de 1992 con una mirada «desde» el propio continente en cuestión que, para el caso americano, fue *Voces de ultramar* (véase el capítulo 3.1).

⁷⁵⁹ Véase Dominique Brèbion y Carlos Garrido Castellano, eds., *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño contemporáneo (1990-2011)* (Madrid: Ediciones de la Discreta, 2012).

⁷⁶⁰ Véase la lectura de Beatriz Preciado en torno a Haití como lugar del cuerpo enfermo, particularmente en relación a la sífilis y el sida. En Beatriz Preciado, «El burdel de Estado: sexo, biopolítica y deuda en la construcción utópica de Europa a partir de Restif de la Bretonne» (Museu Picasso, Barcelona, 2012), en <http://blip.tv/pedro-g-romero/beatriz-preciado-el-burdel-de-estado-sexo-biopol%C3%ADtica-y-deuda-en-la-construcci%C3%B3n-ut%C3%B3pica-de-europa-a-partir-de-restif-de-la-bretonne-6262508>, última visita, 8 de octubre del 2012.

⁷⁶¹ Después de Madrid, la exposición se presentó en el Palacio de los Condes de Gabia y las Salas Caja General e Instituto de América Santa Fe de Granada. También en el MEIAC y las Salas de la Universidad de Salamanca. El itinerario en América se inició en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, siguiendo el recorrido por el MARCO de Monterrey, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, las Salas de Exposiciones de Fundación Telefónica en

Madrid, donde se inauguró al día siguiente de los atentados a las Torres Gemelas. *El final del eclipse. El arte de la América Latina en la transición al siglo XXI* fue curada por el catedrático de estética sublime y nada geopolítico José Jiménez. Se propuso como un supuesto fin al ocultamiento de la producción latinoamericana,⁷⁶² entendiendo que «América Latina representa para España la imagen de algo lejano físicamente, pero a la vez muy próximo, sobre todo en el territorio inmaterial de los sentimientos y el lenguaje».⁷⁶³ Se trataba de una suerte de «final de todos los eclipses»⁷⁶⁴ visibilizado en uno de sus tejidos más claramente neocoloniales. Críticamente ha leído esta operación Gerardo Mosquera, quien ha dicho que el texto introductorio del catálogo «es absolutamente justificativo de por qué hacer una exposición latinoamericana [...] es como un sentirse culpable por hacer esto y tratar de justificar por qué se hace».⁷⁶⁵ Ello cobra un significado específico al vincularse a uno los más importantes aparatos empresariales que se instalaron durante esa década en diferentes excolonias y que han utilizado la cultura como una herramienta balsámica de sus operaciones.

Redescubrirse esplendoroso. Derivas del latinoamericanismo autocolonial

Este año 2000 Brasil conmemoró el V Centenario de su propio descubrimiento. Por este motivo el IVAM presentó la exposición *Brasil. De la antropofagia a Brasilia (1920-1950)*, curada por un equipo encabezado por Jorge Schwartz. Ese mismo año en Brasil se vivió un acontecimiento sumamente significativo: la suspensión de la XXV Bienal de São Paulo que se debía realizar ese año (véase el capítulo 5.1.2.). El motivo de ello no fue otra cosa que la utilización del pabellón de la Bienal para la exposición *Brasil 500 años. Redescubrimientos*, «un grandilocuente despliegue de nacionalismo cultural que la Fundación Bienal, y otras instituciones, produjeron para el año 2000 a fin de marcar los cinco siglos».⁷⁶⁶ Para Cuauhtémoc Medina, la exposición promovida por el propietario del Banco Santos, Edemar Sid Ferreira, había llevado a la institución a la bancarrota: «El hecho simple es que *Brasil 500 años* probablemente pueda reclamar el dudoso título de ser la exhibición más cara de la historia»:⁷⁶⁷ entre veintitrés y veinticinco millones de dólares. Ha sido recordada como «un parque temático de la cultura nacional excesivamente teatral que, además, involucraba la celebración soterrada de la expansión europea hacia las Américas».⁷⁶⁸

Esta operación brasileña no hacía más que reverberar en otros proyectos anteriores y paralelos que han sido signados por procesos de autocolonialismo, en cuanto «asunción de formas hegemónicas sin dominación»,⁷⁶⁹ que implicarían a su vez una práctica chovinista de redescubrirse esplendorosos e integrados al canon occidental. Sin duda, su antecedente más certero fue la exposición *México: esplendor de treinta siglos* celebrada en el Metropolitan

Santiago de Chile y Lima y, finalmente, la Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷⁶² En la línea argumental de su compañero de departamento, Fernando Castro planteó que *Versiones del Sur* funcionaba como «una llamada de atención seria sobre una región que más que al Sur ha parecido estar a la sombra, apenas sin cartografía como una tierra no “descubierta”». Fernando Castro Flórez, «Iberoamérica, geografía alternativa», *ABC*, 9 de diciembre del 2000, 33.

⁷⁶³ Sin autor, «Presentación», en *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (Madrid: Fundación Telefónica, 2001), 11.

⁷⁶⁴ Sin autor, «El final del eclipse en Madrid», en *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, op. cit., 103.

⁷⁶⁵ Entrevista a Gerardo Mosquera, 28 de diciembre del 2012, Madrid.

⁷⁶⁶ Cuauhtémoc Medina, «Una teoría sobre la derrota», *Lápiz* 169/170, XX (2001): 37.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, 37.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 39.

⁷⁶⁹ *Península, Colonialismo interno y ciudadanías del sur* (seminario, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 y 24 de octubre del 2014), véase <http://www.museoreinasofia.es/actividades/colonialismo-interno-ciudadanias-sur>, última visita, 11 de febrero del 2015.

Museum en 1989 y que, para este año 2000, se prolongó en *México entero* en el Palacio de Bellas Artes de México D. F. Por su parte, en Chile se realizó la triple exposición *Chile. 100 años. Artes visuales* en el Museo Nacional de Bellas Artes, como panorama totalizador de la historia del arte nacional del siglo XX. También se organizaron las tres Bienales Iberoamericanas de Lima, entre 1997 y 2001. En Caracas se presentó la exposición *Estéticas Iberoamericanas: propuestas fotográficas para el tercer milenio* en el marco de la Feria Iberoamericana de las Artes de dicha ciudad. Curada por María-Luz Cárdenas y Manuel García, la muestra presentó obras de artistas latinoamericanos y españoles siguiendo un modelo hispanófilo próximo a las bienales franquistas.

El nuevo milenio fue considerado como un momento reflexivo para mirar atrás y evaluar el siglo XX que acababa. Así lo entendieron en Estados Unidos Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en el marco de la exposición *Inverted Utopias: «The new millennium is a privileged vantage point from which to consider the major achievements of the last century»*.⁷⁷⁰ En esta misma línea operó en España la Sociedad Estatal Nuevo Milenio, que financió en parte *Versiones del Sur*. Los mismos curadores hablaron de «el síndrome curatorial del fin de siglo»,⁷⁷¹ haciendo un paralelismo con lo ocurrido en 1992. Esto quedaba claro en una nota del director del Museo Reina Sofía, José Guirao, al Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, a quien dice en relación a *Versiones del Sur*:

Dicho proyecto es capital dentro de la programación del Museo ya que con el mismo se desea conmemorar el cambio de siglo y de milenio lanzando una mirada retrospectiva a la vez que actual sobre lo que ha significado el siglo XX en Iberoamérica en el terreno de las artes plásticas. De esta manera el Museo Nacional de España dedicado al arte moderno y contemporáneo quiere poner de manifiesto no sólo su interés por el arte Iberoamericano sino también una toma de postura política a favor de una visión artística del siglo XX ni eurocéntrica ni anglosajona. Se quiere, en definitiva, mostrar al público español la riqueza artística y cultural de un área geográfica desconocida mayoritariamente a pesar de los evidentes y profundos lazos que nos unen.⁷⁷²

Como se demuestra en el siguiente capítulo, esa postura política no fue más que el disfraz de una mirada que —con apellido del Sur— seguía siendo anglosajona. Desde ese paradigma, en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego —ciudad insigne de la frontera— se inauguró *Ultrabaroque: aspectos del arte post-latinoamericano*, que itineró hasta el 2003 por museos de Estados Unidos y Canadá. La exposición curada por Elizabeth Armstrong y Victor Zamudio-Taylor contó con el asesoramiento de Paulo Herkenhoff, Serge Gruzinski, Rina Carvajal, Cuauhtémoc Medina, Ivo Mesquita y Carolina Ponce de León. La muestra se propuso como una defensa transhistórica de la relación entre América Latina y lo barroco. De ahí que plantease

Que el barroco, en toda su recepción conflictiva y su reinterpretación, es más importante hoy como actitud que como estilo, y fundamentalmente interdisciplinario [...]. La denominación «ultrabarroco» es en sí un híbrido consciente (e intencionalmente juguetón) que [...] sugiere una cultura visual contemporánea, postmoderna y exuberante, con relaciones inextricables a un periodo histórico, un estilo y una narrativa.⁷⁷³

La dimensión «post» de lo latinoamericano, heredera de lo postchicano, se leyó a partir del supuesto carácter transcultural de América Latina dentro del marco global: el desarrollo

⁷⁷⁰ Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, «Prologue», en *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (Houston: The Museum of Fine Arts y Yale University Press, 2004), xv.

⁷⁷¹ Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, «REF.: Pedido de Préstamos en México», carta a José Guirao, Austin, 7 de abril de 1999. Archivo MNCARS.

⁷⁷² José Guirao, «Nota informativa préstamo de obras de arte procedentes de museos públicos mexicanos para el ciclo de exposiciones “Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en Iberoamérica” para el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica», Madrid, 26 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.

⁷⁷³ Elizabeth Armstrong, «Belleza impura», en *Ultrabaroque: aspectos del arte post-latinoamericano* (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000), 3.

de obras de carácter postmoderno donde se entrecruza permanentemente lo local con lo global, alta cultura y cultura popular, técnicas manuales y producción en masa.⁷⁷⁴

Finalmente, en Estados Unidos se consolidó la perspectiva global a partir de proyectos tan notorios como *Global Conceptualism* inaugurado en el Queens Museum of Art en 1999.⁷⁷⁵ En cierta medida, esta exposición continuaba la investigación internacional iniciada en 1970 por el MoMA en la exposición *Information*, curada por Kynaston L. McShine. En esta última se presentaron obras de treinta países, incluyendo latinoamericanos y de Europa del Este.⁷⁷⁶ Si bien la muestra se planteó como un «*international report [...] no attempt to strictly impose a definition on an aesthetic*»,⁷⁷⁷ centró su atención en jóvenes artistas próximos a una estética conceptual. Si en 1999 el Queens Museum buscaba una globalidad de los conceptualismos, en el MoMA de Nueva York se creaba el cargo de curador de arte latinoamericano, posición que ocupó Paulo Herkenhoff hasta 2002. Esta figura central no hizo más que consolidar el aparato institucional central que se había construido para mirar la periferia en la década precedente. Una mirada que remite al panóptico de Foucault como aparato de control y administración de lo global.

⁷⁷⁴ Los artistas participantes fueron Miguel Calderón (México), María Fernanda Cardoso (Colombia), Rochelle Costi (Brasil), Arturo Duclós (Chile), José Antonio Hernández-Díez (Venezuela), Yishai Jusidman (México), Iñigo Manglano-Ovalle (España/Colombia), Lina Menna Barreto (Brasil), Franco Mondini Ruiz (EE UU), Rubén Ortiz Torres (México), Nuno Ramos (Brasil), Valeska Soares (Brasil), Einar y Jamex de la Torre (México), Meyer Vaisman (Venezuela) y Adriana Varejão (Brasil).

⁷⁷⁵ En el 2000 se presentó en el Walker Art Center de Minneapolis y el Miami Art Museum. Otra exposición global del momento fue un suceso de cinetismo global: *Force Fields: Phases of the Kinetic*, curada por Guy Brett en la Hayward Gallery de Londres y el MACBA.

⁷⁷⁶ Para una reacción temprana al proyecto, véase Frazer Ward, «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s», *Frieze* 48, septiembre-octubre (1999). En el año 2007 el MACBA organizó el seminario *Pensar el conceptualismo global* donde participaban Valentín Roma, Ana Longoni y Rachel Weiss, una de las curadoras de la exposición. Ese mismo año, el Brooklyn Museum, a propósito de la inauguración del Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, retomó esta idea de lo global pero en el ámbito feminista con la exposición *Global Feminism*. Curada por Maura Reilly y Linda Nochlin, la exposición presentó el trabajo de cerca de ochenta artistas feministas provenientes de diferentes contextos en los noventa.

⁷⁷⁷ Kynaston L. McShine, «Acknowledgments», en *Information* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1970), 1.

5.1. Descentrar/centrar. *Versiones del Sur*, Madrid

La injusta e insuficiente valoración de la plástica iberoamericana y, en consecuencia, su escasa presencia en nuestros museos comenzará a encontrar solución; se creará una colección única en España, que pasará a convertirse en uno de los referentes del Museo Reina Sofía en su próxima ampliación. Formar esta colección que falta en los museos europeos, pero también en América, es tarea y responsabilidad que corresponde a nuestro país.⁷⁷⁸

O todo, o nada. Así se suele actuar en España. El Reina Sofía, que habitualmente no dedica casi ninguna exposición a artistas latinoamericanos, ha decidido paliar a lo grande esa situación.⁷⁷⁹

Existe, dentro del cuadro del post-colonialismo, por ejemplo, mucho más intercambio y cooperación entre cada uno de los países y las antiguas y nuevas metrópolis, que entre ellos mismos.⁷⁸⁰

Cientos de obras y de artistas del siglo XX sirven para acercarnos a un continente desconocido que habla nuestra lengua, tienen nuestros nombres y apellidos pero que han desarrollado modos de ver y de contar diferentes, propios y a la vez semejantes a los nuestros.⁷⁸¹

Versiones del Sur ha sido sin lugar a dudas el proyecto expositivo más grande montado en el Estado español en relación al arte latinoamericano. Había sobradas razones para que el entrante director del museo, Juan Manuel Bonet, lo definiera como «el proyecto más complejo de los que me he encontrado»⁷⁸² y la ministra de Cultura dijera que «constituye hasta la fecha el más importante esfuerzo hecho en nuestro país para aproximarnos a la cultura moderna de la otra orilla».⁷⁸³ Involucró a varios equipos curatoriales, movilizó un ingente número de obras, cercano a las setecientas piezas, y utilizó todos los espacios de exposición temporal con los que el Museo Reina Sofía contaba en ese momento, incluidos los dos palacios del parque del Retiro.

El proyecto general fue concebido por el curador canario Octavio Zaya a partir de la invitación de José Guirao, director del museo entonces. Hay que recordar que Guirao, designado por la ministra socialista Carmen Alborch, sucedió en el cargo a María del Corral en el año 1994, cuando el museo se había embarcado en otro de sus proyectos más ambiciosos, *Cocido y crudo*, curado por Dan Cameron. Criticando el cambio de dirección, este definió a Guirao como «un funcionario anodino que asumió el papel de director 90 días antes de la apertura».⁷⁸⁴ Guirao, por su parte, criticó sutilmente el proyecto en el catálogo, planteando que la exposición «que ahora me corresponde presentar se enmarca

⁷⁷⁸ Mariano Rajoy citado en Natividad Pulido, «El arte iberoamericano será un referente del Museo Reina Sofía tras su ampliación», *ABC*, 26 de enero del 2001.

⁷⁷⁹ Sin autor, «Latinoamérica, aquí», *El periódico del arte*, 2000.

⁷⁸⁰ Ivo Mesquita, «Cartographies», en *Cartografías* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 34-36.

⁷⁸¹ Rosa Olivares, «Versiones del sur. En el Reina Sofía de Madrid», *Época*, 31 de diciembre del 2000.

⁷⁸² Citado en EFE, «El Reina Sofía muestra cuatro exposiciones sobre “Versiones del Sur”», *El Mundo*, 27 de diciembre del 2000.

⁷⁸³ Pilar del Castillo, «Presentación», en *Eztétyka del sueño*, Carlos Basualdo y Octavio Zaya (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001), s/n.

⁷⁸⁴ Dan Cameron citado en sin autor, «El Museo Reina Sofía, año a año», *El Cultural*, 29 de octubre del 2010.

dentro de la línea de muestras colectivas recientes que abordan el siempre delicado tema de las relaciones norte-sur.⁷⁸⁵ Resulta incluso más interesante el que tanto la salida de Corral como de Guirao coincidieran en los momentos en que presentaban sus proyectos más ambiciosos, estableciéndose una tensión con las nuevas direcciones.

A partir de aquella invitación, Zaya propuso a Guirao la participación de una serie de curadores latinoamericanos para que colaborasen en la iniciativa. De ahí que el proyecto contara con cinco exposiciones-ensayos paralelas, y una adenda. Esto sucedía al mismo tiempo en que Zaya preparaba además una exposición de arte latinoamericano para el Norte europeo, *The Garden of Forking Paths. Contemporary Artists from Latin America*, que se presentó entre abril de 1998 y abril de 1999 en el Kunstforeningen de Copenhague, Edsvik Konst & Kultur de Estocolmo, el Helsinki Art Museum y el Nordjyllands Kunstmuseum de Aalborg. En el catálogo de la exposición, que contó con obra de veinticinco artistas, colaboraron también Mónica Amor, Carlos Basualdo y Gerardo Mosquera.

Datos y estructuras

El 12 de diciembre del 2000 se inauguraron en el Edificio Sabatini los cuatro proyectos que ahí se presentaban: *Más allá del documento*, curado por Octavio Zaya y Mónica Amor; *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968*, curado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, curado por Gerardo Mosquera y *F(r)icciones*, curado por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa. Se inauguró ese día también el primero de los proyectos latinoamericanos del Espacio Uno con Mujeres Creando y el organismo RhR. Por motivos presupuestarios, el 23 de enero del 2001 se inauguró la última de las exposiciones, *Eztétyka del sueño*, en los palacios de Velázquez y Cristal, curada por Zaya y Carlos Basualdo. Tras presentarse en Madrid ninguna de las exposiciones itineró, aunque sus efectos directos o indirectos en otros proyectos curatoriales resultan evidentes, tal como se comenta en el aparatado final dedicado a cada exposición.

El proyecto fue financiado en parte por la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio que, como se indicó en *La Gaceta*, «pone de manifiesto, nuevamente, el interés de España Nuevo Milenio por estrechar lazos con los países iberoamericanos en los que la huella hispánica es tan evidente».⁷⁸⁶ La historia de las sociedades estatales de corte cultural en España parte efectivamente de este vínculo colonial. La primera de ellas fue la Sociedad Estatal Expo '92 creada en 1985 y que, por cierto, financió *Arte en Iberoamérica* (véase el capítulo 3.1); le siguió la Sociedad Estatal Lisboa '98 y, heredera de esta, la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, creada en junio del 2000.⁷⁸⁷ Como señalara su presidente, Luis Miguel Enciso Recio, su objetivo era favorecer la «armonización cultural, un punto de encuentro entre el pasado y el futuro entre los territorios de España, y entre España y los países vinculados con su historia, como son Portugal, Italia, Bélgica e Iberoamérica»;⁷⁸⁸ «Iberoamérica», una vez más señalado como «país» tal como había ocurrido tres años antes con ARCO '97. Según se indica en algunos documentos, la Sociedad aportó para las

⁷⁸⁵ José Guirao, «Presentación», en *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994), 13.

⁷⁸⁶ Sin autor, «No te lo pierdas. Exposición *Versiones del sur*: cinco propuestas sobre el arte en América», *La Gaceta*, Madrid, 12 de diciembre del 2000.

⁷⁸⁷ De la Sociedad Estatal Nuevo Milenio nació luego la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en el 2002. Dicha sociedad, en su fusión con SEACEX (creada en el 2000) y la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales (proveniente de la Sociedad Estatal Hanóver 2000 creada en 1998), hoy conformarán AC/E, Acción Cultural Española.

⁷⁸⁸ Citado en Dania Fitoria, «España Nuevo Milenio tratará de contar en dos años 20 siglos de cultura. El proyecto estatal incluirá la primera página web de teatro digital», *El País*, 4 de marzo del 2000. La mayor exposición que organizó la Sociedad fue *Dos milenios en la historia de España: el año 1000, el año 2000*, bajo la curaduría de Julio Valdeón Baroque y presentada en el Centro Cultural de la Villa y los jardines del Descubrimiento de Madrid, para luego viajar a los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas.

exposiciones 250.000.000 pesetas, del total de 457.000.000 que pactó con el Museo Reina Sofía para el desarrollo de exposiciones y proyectos de investigación vinculados a Iberoamérica.

V

Versiones del sur:
cinco propuestas en torno al arte en América

Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en América es un proyecto compuesto por cinco exposiciones que pretende abordar, desde diferentes miradas, la producción artística en el ámbito geográfico del continente americano. Las exposiciones que conforman este proyecto, comisariadas individualmente, son, en su concepto, únicas, pero a la vez también están relacionadas por la idea central que las agrupa: articulan las particularidades, conexiones, complejidades y fragmentaciones del arte latinoamericano, desde el origen mismo de su proceso de formación hasta sus más recientes creaciones artísticas. ♦♦ En su conjunto, el proyecto no pretende historiar el arte latinoamericano, sino que busca en las particularidades de movimientos, etapas y actitudes referencias para organizar, desde una mirada múltiple y plural, los conceptos de mestizaje y apropiación propios del proceso postcolonial, de los diferentes modos en que este continente asume la modernidad y de las alternativas críticas que ofrece al occidente. ♦♦ La estructura de Versiones del sur... se divide en cinco ejes expositivos que se inauguran simultáneamente en todas las salas de exposiciones temporales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y constituyen el proyecto más ambicioso que este centro ha organizado en relación con el arte latinoamericano.

*La exposición *Estética del sueño* se inaugurará el día 23 de enero de 2001 en los pabellones de Velázquez y de Cristal del Retiro.

<p>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Calle Velázquez, 59 28014 Madrid Tel. 91 540 10 10 - 91 540 10 12 Fax: 91 540 10 11</p> <p>Horario Lunes a sábado de 10,30 a 19,30 h. Domingo de 10,30 a 14,30 h. Martes cerrado</p> <p>Palacio de Velázquez y Pabellón de Cristal Paseo del Prado, 44 28014 Madrid Teléfono público</p> <p>Horario Lunes a sábado de 10,30 a 19,30 h. Domingo de 10,30 a 14,30 h. Martes cerrado</p>	<p>Folleto Coordinación Ana María García Ruiz (91) 540 10 11</p> <p>Dirección Gloria Rodríguez (91) 540 10 11</p> <p>Redacción Redacción gráfica Ángel C.A.</p> <p>Redacción Redacción gráfica Ángel C.A.</p> <p>Redacción Redacción gráfica Ángel C.A.</p>	<p>El programa Versiones del Sur ha sido posible gracias a la generosa aportación de</p> <p>España Nuestro Mundo</p> <p>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</p> <p>Ministerio de Educación, Cultura y Deporte</p>
--	--	---

Exposiciones

Fricciones
MNCARS, 4ª planta, 12/III/2000 - 26/III/2001
Comisarios: Noé Mosquera y Adriano Pedrosa. Coordinador: Odiel Suárez

La exposición propone la articulación de dos conceptos: "fricción" y "fricción". A través de la obra de varios artistas latinoamericanos, Regio los Mosquera y Adriano Pedrosa presentan como paradigmas últimos y actuales para pensar en el arte del subcontinente, sino como instrumentos de investigación. Así, las estrategias de apropiación y transformación recurren a conceptos que no son totalizadores ni últimos (...). Tales conceptos no son privilegios del arte latinoamericano, sino pueden ser la base para múltiples proyectos, solo que en este caso se centran en dar visibilidad a la experiencia latinoamericana.

Heterotopías: medio siglo sin lugar, (1918-1948)
MNCARS, 3ª planta, 12/III/2000 - 26/III/2001
Comisarios: Mari Carmen Ramirez y Herta y Paul Amirian

Heterotopías parte de la noción de Latinoamérica como un "No Lugar" desde donde se produce "una alternativa crítica a los desarraigos de las vanguardias y de la cultura europea de nuestro tiempo". La exposición coloca a la región como un centro periférico capaz de crear "respuestas nuevas al dogma del arte europeo en sus momentos más críticos. La muestra agrupa un amplio panorama artístico que va desde los "Antropólogos" (Brasil), el Grupo Minorista (Cuba) o "El Techo de la Bailarina" (Venezuela).

No es sólo lo que ves. Pervertiendo el minimalismo
MNCARS, 1ª planta, 12/III/2000 - 19/IV/2001
Comisarios: Gerardo Mosquera. Coordinadora: Lucía Thormaehlen

Gerardo Mosquera define su propuesta a partir de artistas y obras que subvierten la influencia minimalista. A diferencia de otras exposiciones de "Pervertiendo...", esta incluye artistas de otras regiones (Bélgica, Sudáfrica) porque no es exclusivamente una exposición de "arte latinoamericano", sino de una experiencia artística que ha tenido sus manifestaciones más frecuentes en Latinoamérica.

más allá del documento
MNCARS, 1ª planta, 12/III/2000 - 19/IV/2001
Comisarios: Mónica Amor y Octavio Zaya. Coordinadora: Mónica Carballas

En esta exposición se explora el papel de la fotografía en la construcción de un imaginario latinoamericano, basándose en la idea de la imagen fotográfica como registro de la realidad. La muestra aborda no sólo el ámbito de los contenidos sociales, históricos y culturales, sino que destaca las estructuras discursivas de la fotografía, sus procesos de producción y circulación. Entre los fotógrafos que se incluyen en la muestra están Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Orozco, Anthony Hernandez y Alfredo Jaar.

Estética del sueño
Palacio de Velázquez y de Cristal del Retiro, 23/I/2001 - 28/IV/2001
Comisarios: Carlos Basualdo y Octavio Zaya. Coordinadora: Alicia Chelida

Este título fue originalmente el del segundo manifiesto redactado por el cineasta Glauber Rocha, fundador y activista del cine del Cinema Novo Brasileño. En el citado texto Rocha teoriza un modelo de producción artística caracterizado por la confluencia de tres factores: el elemento político, el subjetivo y el mítico. A partir de este manifiesto la muestra rastrea el desarrollo de este modelo de producción en un grupo de obras que abarcan desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Se incluyen en la muestra trabajos de artistas como Cildo Meireles, Doris Salcedo o Tunga.

Actividades paralelas en torno a Versiones del Sur
Con motivo de las exposiciones del proyecto *Versiones del Sur*, tendrán lugar, en paralelo, las siguientes actividades:

CICLO DE CINE Y VIDEO
Con el título *Arte y de color, Latinoamérica cine, video y multimedia* el Departamento de Cine de Arte Audiovisual organiza y presenta un ciclo de películas de cine latinoamericano, video y cine multimedia de aproximadamente 60 cineastas latinoamericanos.

CICLO DE CONFERENCIAS
El Departamento de Cine de Arte Audiovisual organiza y presenta un ciclo de conferencias de cine latinoamericano, video y cine multimedia de aproximadamente 60 cineastas latinoamericanos.

Arte y de color será administrado por el Centro de Arte Reina Sofía y por la Fundación de Arte y Cultura de España.

Arte y de color será administrado por el Centro de Arte Reina Sofía y por la Fundación de Arte y Cultura de España.

Folleto de *Versiones del Sur*. Archivo MNCARS.

La coordinación general del proyecto estuvo a cargo de Octavio Zaya y Marta González, jefa de exposiciones. Para el montaje de las exposiciones viajaron a Madrid los nueve curadores, dos responsables de BNV desde Sevilla que se hicieron cargo del diseño de montaje de dos de las exposiciones y veintiocho artistas para quienes se habilitaron en el museo tres despachos de trabajo. Para *Extética del sueño* viajaron Cildo Meireles, Doris Salcedo, Victor Grippo, Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, María Teresa Hincapié, Artur Barrio, Meyer Vaisman, José Antonio Hernández-Díez y Juan Fernando Herrán. Para *No es*

sólo lo que ves...», Rivane Neuschwanger, María Fernanda Cardoso, Willem Boshoff, Wim Delvoye, Mona Hatum y Santiago Sierra. Para *Más allá del documento*, Carlos Garaicoa, Alfredo Jaar, Bibi Calderaro, Julio Grinbiatt, Rochelle Costi, Eugenio Dittborn y Miguel Río Branco. Para *F(r)icciones*, Francis Alÿs, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner y Valeska Soares. Para *Heterotopías*... solo viajaron los curadores y Carlos Cruz-Díez.



Primera imagen, artículo de R. Sierra, *El Mundo*, 26 de enero del 2000. Segunda imagen, acceso del Museo Reina Sofía con cartelería de *Versiones del Sur* y el Espacio Uno. Cortesía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés / Román Lorez.

La rueda de prensa para la inauguración de las exposiciones fue realizada con los curadores y artistas sentados en primera fila del auditorio, estando en el estrado el nuevo director, Juan Manuel Bonet; Luis Miguel Enciso, Marta González y Octavio Zaya. Allí Bonet planteó que «la exposición está enmarcada en el respeto a los comienzos y a la fuerza, vista siempre con amor desde España, que es la realidad Iberoamericana».⁷⁸⁹ La serie de exposiciones fue acompañada de un seminario organizado en la Casa de América bajo el mismo título del proyecto expositivo general, *Versiones del Sur*. Allí participaron Mosquera, Ramírez, Olea, Amor, Basualdo, Mesquita y Pedrosa, actuando como moderadores Juan Manuel Bonet y Rosa Olivares. El seminario «contó con la asistencia de un gran público especializado»,⁷⁹⁰ aunque no fuese el simposio que ellos hubiesen querido y que se había propuesto originalmente al museo.⁷⁹¹ En el marco de clausura de *Versiones del Sur* Estrella de Diego organizó un ciclo de conferencias en el Museo Reina Sofía titulado *Narrativas de*

⁷⁸⁹ Citado en Antonio Topacio, «Cinco propuestas en torno al arte en América», *El día de Cuenca*, 25 de enero del 2001, 24.

⁷⁹⁰ Sin autor, «Resumen *Versiones del Sur*», informe, 5 de enero del 2001. Archivo MNCARS.

⁷⁹¹ Mosquera comentó: «Desde las primeras reuniones en Madrid se insistió en organizar un programa de conferencias importante, donde no sólo participarían los curadores y algunos artistas sino personas invitadas al respecto. Guirao calorizó la idea y siempre se tuvo la impresión de que este programa quedaba como un componente intrínseco del proyecto. Sin embargo, esto se difuminó y sólo gracias a la Casa de América pudo hacerse algo muy alejado de la idea discutida». Gerardo Mosquera, e-mail a Lucía Ybarra, 19 de diciembre del 2000. Archivo MNCARS. Por otro lado, en la reunión del 17 y 18 de diciembre de 1998 se habló de organizar un seminario general, o seminarios por cada exposición, donde participarían Suely Rolnik, Manuel Valenzuela, Robert Stam, Ivana Benetes, Catherine David, Reinaldo Ladaga y Simón Marchán Fiz.

ultramar. Este contó con la conferencia inaugural del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, además de presentaciones diarias de Cuauhtémoc Medina («Problemas de la crítica en Latinoamérica»), Estrella de Diego («Olvido y memoria»), Paulo Herkhnehoff («Curadurías y exposiciones en Latinoamérica») y Jorge Schwartz («Los teóricos y la vanguardia»), además de Octavio Zaya, quien presentó el proyecto general de la exposición.

Paralelamente se organizó el ciclo *b & n y de color*, dentro del cual se realizaron dos proyectos: *Latinoamérica: cine, vídeo y multimedia*,⁷⁹² organizado por la encargada de la programación audiovisual del museo, la comisaria brasileña Berta Sichel, y *Cartografías del deseo*,⁷⁹³ organizado por Esther Regueira; este último estuvo dedicado a prácticas de mujeres latinoamericanas en las décadas de los sesenta y los setenta. Así también se presentó un ciclo dedicado al brasileño Rafael França.

La institucionalización de «la periferia»

*I am not here representing Brazil; or representing anything else: the ideas of representing-representation-etc. are over.*⁷⁹⁴

*I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality.*⁷⁹⁵

Como se ha podido ver en el capítulo anterior, durante la década de los noventa la vocación latinoamericana tanto de instituciones como de investigadores y docentes fue creciendo significativamente a lo largo y ancho del Estado español. En este marco la figura de Octavio Zaya (Las Palmas de Gran Canaria, 1954) fue fundamental a pesar de estar residiendo en Nueva York desde 1978. Un año antes de la conmemoración del V Centenario, este ya había realizado una exposición que problematizaba la localización y la identidad en el arte contemporáneo.

Desplazamientos: aspectos de la identidad y las culturas fue presentada en el CAAM en 1991. Octavio y su hermano Antonio construyeron en este centro de arte un lugar estable de producción discursiva en torno a los debates supuestamente más actuales del arte contemporáneo global. Su plataforma editorial, la revista *Atlántica*, apareció por primera vez en mayo de ese 1991. La exposición que se inauguró ese mismo mes puso en relación el trabajo de doce artistas de diferentes procedencias que, en la senda de la crítica a los debates multiculturales, cuestionaban las nociones de identidad en términos geográficos, sexuales y/o políticos.⁷⁹⁶ Zaya incluyó en esta muestra el trabajo de dos latinoamericanos afincados en Nueva York: el brasileño Saint Clair Cemin y el venezolano Meyer Vaisman, además del estadounidense Ray Smith, residente entre México D. F. y Nueva York. También se presentaron obras de Cindy Sherman y Lorna Simpson, además de otras de artistas africanos y de Medio Oriente como Chéri Samba, Haim Steinbach o Fariba Hajamadi. El referente local fue representado por los canarios José Lirio y Antonio del Castillo. Este último aporte «alude a su vez a la emblemática de la isla, donde el mestizaje

⁷⁹² El ciclo incluyó doce largos y siete cortos, siendo todos cineastas latinoamericanos con la excepción del suizo Richard Dindo, de quien se presentó *Diario del Che*, de 1994. Se presentaron además *La memoria obstinada*, de Patricio Guzmán; *Borges, los libros y la Noche*, de Tristan Bauer; *Picasso en blanco y negro*, de Julia Mirabal; *Madagascar*, de Fernando Pérez; un trabajo de Liliana Porter y otro de Rolando Peña y Teresa Serrano, entre otros.

⁷⁹³ En este ciclo se presentaron trabajos de Marta Minujín y Narcisa Hirsch, de Argentina; Lygia Clark; Lygia Pape; Sonia Andrade; Anna Bella Geiger y Leticia Parente, de Brasil; CADA; Lotty Rosenfeld y Cecilia Vicuña, de Chile; Polvo de Gallina Negra y Pola Weiss, de México; Antonieta Sosa, de Venezuela y Ana Mendieta, de Cuba.

⁷⁹⁴ Hélio Oiticica, «Information» (Nueva York: MoMA, 1970), s/n.

⁷⁹⁵ Cildo Meireles, «Information» (Nueva York: MoMA, 1970), s/n.

⁷⁹⁶ El 18 de septiembre el CAAM inauguró también la sección africana de *Magiciens de la Terre*, curada por André Magnin y bajo el título *África boy*.

histórico y social desplaza continuamente al sujeto y la noción de una identidad definida»,⁷⁹⁷ reforzando el imaginario de Canarias como lugar a medio camino entre Europa, África y América que se ha constituido en el discurso central del CAAM.

Continuando estos mismos temas, Zaya formó parte de los equipos curatoriales de las dos ediciones de la Bienal de Johannesburgo en 1995 y 1997. La primera de ellas, titulada *Africus*, tuvo como directora artística a Lorna Ferguson, mientras la segunda, *Trade Routes: History and Geography*, a Okwui Enwezor. Este fue sin duda el proyecto que valió el posicionamiento internacional en la escena del arte de Enwezor. En la senda de la Bienal de La Habana, este invitó a seis curadores globales a hacerse cargo de seis exposiciones distintas que no siguiesen un criterio nacional. Dentro del grupo Zaya fue responsable de la curaduría, junto a Enwezor, de la exposición central de la Bienal *Alternating Currents*. Mientras, Gerardo Mosquera fue el curador de *Important and Exportant*, donde Mónica Amor actuó como asistente curatorial.

Continuando estas reflexiones en torno a los problemas identitarios y las relaciones centro/periferia, Zaya presentó al año siguiente en el CAAM la exposición *Transatlántico: diseminación, cruce y desterritorialización*. En esta exposición, con el trabajo de veintinueve artistas, la presencia latinoamericana y africana fue mayor. Se amplió la selección de *Desplazamientos*, que se había centrado en aquellos que de alguna manera se habían vinculado a la escena estadounidense. Desde América Latina, se incluyeron trabajos del colectivo cubano Los carpinteros, el artista chileno Eugenio Dittborn, los colombianos Juan Fernando Herrán y Nadín Ospina, los argentinos Alejandro Kuropatwa, Miguel Ángel Ríos y Sergio Vega,⁷⁹⁸ las brasileñas Jac Leirner y Rosângela Rennó, y el puertorriqueño Aaron Salabarrías.

Es importante destacar que en los dos catálogos canarios de las exposiciones antedichas, Zaya juega con la experimentación formal de tamaño y disposición de letras y palabras en la plana, tanteando un quiebre con el formato académico o de rigor científico y planteando los propios ejercicios escriturales y curatoriales como espacios de experimentación. No es casual tampoco que en su texto «Travesía» en el catálogo de *Trasatlántico* no incorpore ni una imagen de obras de arte, sino exclusivamente de la publicidad y cultura de masas. Además, habla de procesos socioculturales y no directamente de las obras o de la propia exposición. Esto iba a hacerse explícito en 1998 cuando escribía el catálogo de *The Garden of Forking Paths: «This piece is only one, among many experimental hypertexts, resulting from the combinations and interpenetrations of the works of Jorge Luis Borges, Edward W. Soja, Slomith Rimmom-Kenan, Félix Guattari, Michael Dear...»*.⁷⁹⁹ En este campo Zaya ha sido uno de los primeros en incluir estos debates en la escena española. Sin duda, su participación en los mencionados eventos le valió la invitación a curar la sección latinoamericana de ARCO '97 y la consiguiente invitación de José Girao a organizar *Versiones del Sur*. Como indica Natividad Pulido,

Tras el éxito que tuvo en 1997 el espacio dedicado a Iberoamérica en ARCO, el entonces director del Museo Reina Sofía, José Guirao, habló con Octavio Zaya, comisario de aquel proyecto, para realizar una gran exposición en el CARS dedicada al arte iberoamericano. La idea de aglutinar bajo el mismo techo distintas corrientes y parámetros culturales tan dispares le hizo rechazar esta idea. De hecho, comenta Zaya, ya hubo un intento similar en el MoMA que resultó fallido. Le sugirió entonces a Guirao reunir a un grupo de expertos y discutir el formato adecuado para esta ambiciosa y complicada exposición [...]. De

⁷⁹⁷ Martín Chirino, «Sin título», en *Desplazamientos: aspectos de la identidad y las culturas* (Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1991), 9.

⁷⁹⁸ El listado de artistas en la exposición se completa con Oladélé Bamgboyé, Xu Bing, Candice Breitz, Jorge Dragón, Olafur Eliasson, Touhami Ennadre, Gregory Green, Kay Hassan, Laura Kurgan, Anders Michelsen, Moshekwa Langa, Marc Latamie, Lovett & Codagnone, Shirin Neshat, áda 'web', Juan Carlos Robles, Yinka Shonibare, Superflux y Néstor Torrens.

⁷⁹⁹ Nota editorial del texto de Octavio Zaya, «Some Paths to the Garden», en *The Garden of Forking Paths. Contemporary Artists from Latin America* (Copenhague: Kunstforeningen, 1998), 25.

ahí que cuando se le pregunta a Zaya en calidad de coordinador general del proyecto —así consta en la documentación— puntualice que él es sólo «iniciador del proyecto».⁸⁰⁰

(Con)versiones del Sur. Estrategia organizativa

Con estos antecedentes y las redes de contacto que manejaba, Zaya invitó a una serie de curadores latinoamericanos a colaborar en este proyecto. En mayo de 1998 José Guirao y Marta González convocaron a una primera reunión en Madrid a Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Octavio Zaya, Carlos Basualdo y Aracy Amaral. A excepción de Amaral, todos estaban afincados en los Estados Unidos. La intención del museo parecía querer revertir aquella distinción que ha planteado Mosquera en relación a «culturas curadas» y «culturas curadoras», para proponer un proyecto que se centrara en la mirada de especialistas nativos. A dicha reunión asistió también Rafael Doctor, quien se distanció del equipo. Ante la reiteración de la idea de América Latina como un mosaico de culturas, este, según sus palabras, les vino a plantear:

Ustedes me están hablando de un mosaico de culturas, pero para mí todos ustedes pertenecen a la misma cultura, yo veo en la mesa cinco personas que son cinco personas blancas, aquí no hay nadie que tenga un rasgo indígena, un rasgo negro, un rasgo diferencial, y ustedes que son los descendientes de mis primos que fueron allí, van a hablar de la multidisciplinariedad y del mosaico de culturas, para mí no es creíble. Con todos me creó conflicto. [...] Se armó un escándalo tremendo: recuerdo que recibí un ataque de Carlos Basualdo que me dijo que si yo era un español con complejo de culpa por la invasión y por la conquista, y le dije que no, que yo estoy viendo que ustedes son personas de alta clase. [...] Están viendo el arte con una óptica muy similar y con un mismo criterio [...]. Fue tal así que me salí del proyecto.⁸⁰¹

Independientemente de la retirada de Doctor, en dicha reunión se decidió que el proyecto seguía adelante a partir de su fragmentación en cinco exposiciones donde cada quien abordaría un ámbito específico con el fin de posicionarse desde la crítica, entonces extendida, a la idea de América Latina como unidad. Se organizó una segunda reunión en octubre de 1998 donde se plantearon ya los pares de algunos proyectos: Héctor Olea para Ramírez, Mónica Amor para Zaya e Ivo Mesquita para Amaral, aunque esta última renunció al proyecto (véase cap. 5.1.2). Con su fragmentación en diferentes curadurías, *Versiones del Sur* se propuso como un proyecto interdisciplinario y que era capaz de repasar la complejidad de la producción moderna y contemporánea latinoamericana desde un enfoque que negaba la evolución historicista y pretendía dar pistas sobre «los contextos y las formaciones culturales que han resultado de los procesos de hibridación y apropiación que respondan a la situación postcolonial de Latinoamérica»,⁸⁰² como se indicaba en la carta de solicitud de préstamos. Ante la introducción genérica de *Versiones del Sur* en las cartas de préstamo, Amor se presentó preocupada, indicando:

Si fuera posible habría que quitar todo el cuarto párrafo: el que habla de la hibridación y postcolonialismo, a pesar de lo importante de esos términos, ya se han vuelto clichés y los artistas se espantan cuando los oyen (por lo menos muchos de los que están en nuestra muestra). Si pudiéramos saltarnos ese párrafo, la solicitud sonaría más convincente con respecto a la independencia de cada una de las muestras.⁸⁰³

⁸⁰⁰ Natividad Pulido, «El arte iberoamericano desembarca en el Reina Sofía con toda su artillería», *ABC*, 12 de diciembre del 2000.

⁸⁰¹ Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.

⁸⁰² José Guirao, «Carta de petición». Archivo MNCARS.

⁸⁰³ Mónica Amor, carta a Marta González y Catherine Coleman, Nueva York, 28 de febrero del 2000. Archivo MNCARS. Un párrafo manuscrito del documento indica «se avergüenzan?».

Sin duda Amor vino a plantear el problema recurrente de ciertos artistas en este momento, particularmente aquellos más insertos en el sistema del arte internacional: el ser asociados a la historia del arte latinoamericano como un gueto, intentando desmarcarse de dicho lugar de origen. Por otro lado, para la curadora resultaba fundamental acentuar la independencia de las muestras, siendo un tema recurrente la discusión entre unidad del proyecto general y autonomía de las distintas propuestas. Amor, respondiendo a una propuesta de charlas por parte de la responsable de educación del museo, María Jesús de Domingo, así lo indicó: «Es muy importante que cualquier evento que se lleve a cabo en relación a las muestras, considere a las mismas como propuestas independientes. Esta no es una muestra de arte latinoamericano, sino diferentes propuestas curatoriales con artistas de Suramérica».⁸⁰⁴

Si la utilización del término «Suramérica» resultaba conflictivo, otro problema nominal fue el que despertó el título general del proyecto. Por decisión de Zaya en diálogo con Amor y Basualdo, el nombre de la muestra fue *Versiones del Sur*, identificado como un título de vocación borgeana. Sin embargo, hasta al menos mayo del 2000 el título general de la exposición no estuvo claro; se habló de «Arte de Latinoamérica», «Visiones de Latinoamérica» o «Visiones del arte en Latinoamérica». Incluso, con el título definitivo decidido, se discutió entre «Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica» o «en América Latina» o «en América», que fue finalmente la opción utilizada. Esta indecisión se hizo evidente en la distancia existente entre la invitación, que mantenía el nombre final, y la banderola fuera del museo, que se refería a «cinco exposiciones» y no «cinco propuestas». Ante la ausencia de la dimensión «latina» en el título, Castro Flórez reaccionó comentando que «es significativo que no aparezca en ese título general el término Latinoamérica como si un tabú lo rodeara».⁸⁰⁵ Ese tabú que identifica el crítico fue propuesto en términos supuestamente prácticos por Amor, quien ante el título *Visiones de Latinoamérica* planteó que «va a hacer que más de un artista no quiera participar de la muestra —sobre todo aquellos que tienen una posición internacional—. Ya Doris Salcedo les dijo a Octavio y a Carlos que no participaba y yo tengo el mismo temor con Gabriel Orozco, que es una de las figuras centrales de nuestra muestra».⁸⁰⁶ Sin duda el problema tanto para los artistas como los curadores fue la posible asociación del proyecto a un arte local seleccionado por un sistema de cuotas y que no respondería a los criterios de calidad considerados universales.

En correspondencia con Guirao, Amaral introdujo otro problema presente en el proyecto en relación a ese presunto mosaico cultural, ya que era conflictivo el cruce posible de artistas de renombre entre las exposiciones: «No creo que se pueda súbitamente conceptualizar una exposición de amplitud, como sobre el arte de América Latina, en una reunión de dos días. El problema está en que quizás varios segmentos presenten los mismos artistas, lo que se debería minimizar».⁸⁰⁷ Por su parte, Amor planteó su preocupación a González en los siguientes términos: «Yo no sé cómo insistirte y expresarte que por el bien del proyecto, su seriedad y prestigio internacional, las muestras no deberían repetir artistas».⁸⁰⁸ Finalmente se buscó no repetir a los artistas, aunque no se consiguió. Con mucho más humor e ironía, Ivo Mesquita escribió un mensaje a Mari Carmen Ramírez indicando: «Nuestro problema de promiscuidad de obras se ha agravado y el incesto pone en riesgo a nuestros hijos».⁸⁰⁹

⁸⁰⁴ Mónica Amor, «Charlas», e-mail a María Jesús de Domingo, 12 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

⁸⁰⁵ Fernando Castro Flórez, «Iberoamérica, geografía alternativa», *ABC*, 9 de diciembre del 2000, 33.

⁸⁰⁶ Mónica Amor, fax a Marta González, Nueva York, 1 de mayo de 1999. Archivo MNCARS.

⁸⁰⁷ Aracy Amaral, carta a José Guirao, 9 de junio de 1998. Archivo MNCARS.

⁸⁰⁸ Mónica Amor, fax a Marta González, Nueva York, 1 de mayo de 1999. Archivo MNCARS.

⁸⁰⁹ Ivo Mesquita, «Mensaje de Ivo Mesquita», e-mail a Alicia (sin apellido) donde copia el mensaje a Mari Carmen Ramírez. 19 de julio del 2000. Archivo MNCARS.

La multiplicidad de actores involucrados, el cruce de artistas en diferentes exposiciones y la necesidad presupuestaria de organizar un único transporte para la totalidad de las muestras generó un escenario sumamente complejo. Francis Alÿs, por ejemplo, habló de «*communications with Reina's down to zero... they haven't answered my last 3 faxes*»,⁸¹⁰ y Pedrosa expresó «*we've been hearing awful news about the (dis)organization of the exhibition there, with crossed (dis)information about all the projects. Will we make it?*».⁸¹¹

Finalmente, el cambio de dirección del museo en junio del 2000 de José Guirao —quien se fue a dirigir el Museo Picasso de Málaga— a Juan Manuel Bonet —proveniente del IVAM—⁸¹² marcó significativamente al proyecto. Esto quedó evidenciado tanto en la eliminación o transformación de ciertas obras como en la truncada itinerancia de la exposición a México, a pesar de que el mismo director hizo saber su voluntad de seguir «trabajando con el mismo rigor»⁸¹³ en el proyecto. Esta actitud se contradice con la descripción que realiza Mosquera del vínculo del nuevo director con *Versiones del Sur*: «La ignoró por completo, al extremo de que ahí la dejó. [...] No nos recibió, no fue a dar una vuelta por el montaje ni por ninguna reunión de nosotros. Bonet era como un deus o dios que estaba ahí. Era insultante su desprecio al proyecto, no por nosotros, sino porque es un modernista a ultranza».⁸¹⁴

El 5 de diciembre del 2000 la jefa de exposiciones del Museo Rufino Tamayo envió una carta a Enrique Juncosa, subdirector del Reina Sofía, indicando el interés en el proyecto que dicho museo y otros de México D. F. y Monterrey tenían. Dicho interés había sido manifestado en variadas ocasiones desde marzo de 1999, sin contar con respuesta alguna. Indica incluso que «en visita realizada a nuestro museo por el Ministro de Educación de España y el entonces director del Reina Sofía, Sr. José Guirao, tratamos el tema y quedó entre los acuerdos de colaboración entre nuestras instituciones»,⁸¹⁵ lo que no llegó a buen puerto.

El modelo propuesto por Zaya se inscribía en gran medida en la misma línea teórica postmoderna de sus mencionadas exposiciones en el CAAM. En la primera de ellas expuso que «las contradicciones reemplazan a las totalidades; y la discontinuidad y la ruptura se favorecen en oposición a la continuidad, el desarrollo y la evolución; lo particular y lo local toman el valor que una vez se reservó a lo universal y a lo trascendente».⁸¹⁶ Sin embargo, como ha indicado Paulina Varas, el proyecto se propuso desde «la *convergencia* implícita en la reunión de escrituras y proyectos disímiles».⁸¹⁷ Podemos extender y problematizar esta afirmación planteando que finalmente las versiones, que se analizan a continuación, no fueron más que variantes de una única aproximación al arte latinoamericano que respondía a un patrón cultural, curatorial e ideológico convergente con el modelo estadounidense y sinérgico entre sí.

⁸¹⁰ Francis Alÿs, «Re: the leak», e-mail a Adriano Pedrosa. Sin fecha. Archivo MNCARS.

⁸¹¹ Adriano Pedrosa, «Para osbel, f(r)icciones», e-mail a Osbel Suárez con copia a Ivo Mesquita y Carla Zaccagnini, São Paulo, 22 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.

⁸¹² Al momento de entrar al Reina Sofía, Bonet llevaba treinta años trabajando como crítico, veintiuno como curador y cinco como director del IVAM.

⁸¹³ Juan Manuel Bonet, carta a Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, Madrid, 19 de junio del 2000. Archivo MNCARS.

⁸¹⁴ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

⁸¹⁵ Taiyana Pimentel, carta a Enrique Juncosa, México D. F., 5 de diciembre del 2000. Archivo MNCARS.

⁸¹⁶ Octavio Zaya, «El otro de sí mismo», en *Desplazamientos. Aspectos de la identidad y las culturas* (Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1991), 32.

⁸¹⁷ Paulina Varas, «Modos de hacer los textos. Cinco problemáticas planteadas desde la escritura curatorial sobre artes visuales desde América Latina» (DEA, Universitat de Barcelona, 2004), 18.

5.1.1. El modelo constelar. *Heterotopías, medio siglo sin lugar, 1918-1968*

La idea de acumularlo todo, la idea de formar una especie de archivo, el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera del tiempo y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX.⁸¹⁸

Planteamos una posibilidad de acabar con la idea europea de América Latina. Es una oportunidad de vernos a la cara de España, que el público vea la oportunidad de nuevos caminos.⁸¹⁹

La idea de heterotopía es que somos la «otredad» de España.⁸²⁰

De «lo global» a «lo latinoamericano»

Como ya se ha indicado, en 1989 se creó el primer puesto de «curador de arte latinoamericano» en el Blanton Museum of Art de la University of Texas, en Austin.⁸²¹ Mari Carmen Ramírez (San Juan de Puerto Rico, 1955) fue quien asumió esa posición. La curadora se había doctorado ese mismo año en Historia del Arte por la University of Chicago con una tesis dedicada al muralismo mexicano. Años antes había dirigido el Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, donde curó, entre otras, la exposición *Pintura puertorriqueña: entre pasado y presente*.⁸²² La misma se presentó también en el Art Museum of the Americas de la OEA en Washington D. C. en 1987 para viajar luego, entre otras sedes, a El Museo del Barrio de Nueva York. La exposición operó como su primera aparición curatorial en la escena del arte estadounidense, particularmente en museos dedicados al arte latino y latinoamericano.

Ramírez trabajó durante doce años en el Blanton Museum, renunciando nada más acabar con la exposición que aquí nos concierne y que se plantea como pivote de su proyecto intelectual, *Heterotopías*. La propuesta de Ramírez para el Blanton, tanto con la colección como las exposiciones temporales, fue trazar espacialmente en el museo una historia del arte latinoamericano paralela a la euro-estadounidense. Al momento de ser invitada a colaborar con *Versiones del Sur*, Ramírez había desarrollado una importante trayectoria enfocada en el problema de lo latinoamericano cuando este vivía su *boom*. No es por nada que ya en 1991 colaborase con el Museo Reina Sofía, dirigido por María de Corral, curando junto a Cecilia Buzio la exposición de Torres-García y su estela *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*. La exposición se planteó como «un capítulo no

⁸¹⁸ Michel Foucault, «The Other Spaces», en *The Visual Culture Reader* (Nueva York y Londres: Routledge, 1998), 242.

⁸¹⁹ Olea y Ramírez citados en Antonio Topacio, «Cinco propuestas en torno al arte en América», *El día de Cuenca*, 25 de enero del 2001, 24.

⁸²⁰ Olea citado en Antonio Topacio, «Cinco propuestas en torno al arte en América», op. cit., 24.

⁸²¹ En ese entonces el museo se llamaba Archer M. Huntington Gallery. La colección latinoamericana comenzó a desarrollarse ya en 1971, cuando este se llamaba University Art Museum, con la donación de 1.200 dibujos provenientes de la colección de John y Barbara Duncan. Su nombre actual, Jack S. Blanton Museum of Art, data de 1997. Véase http://blantonmuseum.org/about/history_overview_mission/, última visita, 5 de abril del 2013.

⁸²² Antes de trabajar en el citado museo, Ramírez comenzó su carrera curatorial como *assistant director* del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, donde organizó la primera retrospectiva del artista gráfico puertorriqueño Lorenzo Homar.

documentado en la historia del arte moderno latinoamericano [...] esta publicación y la exposición que la acompaña constituyen el primer intento de reconstruir la historia y filosofía del taller 'Torres-García'.⁸²³ Tras pasar por Madrid, la muestra se presentó en el Blanton Museum, el Museo de Monterrey, el Art Museum of the Americas de Washington, The Bronx Museum of the Arts de Nueva York y el Museo Rufino Tamayo de México D. F.

Al año siguiente, Ramírez presentó junto a Beverly Adams la exposición *Encounters-displacements*, con obra de Cildo Meireles, Alfredo Jaar y Luis Camnitzer en el Blanton Museum, conmemorando el V Centenario y los treinta años de la colección latinoamericana de la universidad. Dentro de este panorama, colaboró también con el texto sobre arte conceptual de la exposición *Artistas latinoamericanos del siglo XX* que curó Waldo Rasmussen del MoMA para la Exposición Universal de Sevilla. Camnitzer fue crítico con la selección de obras conceptuales allí presentadas, indicando que funcionaron con «el objetivo de dislocar la historia del arte conceptual latinoamericano una década después». ⁸²⁴ En los años venideros, Ramírez participó en publicaciones hoy paradigmáticas del arte latinoamericano y la historia de las exposiciones como *Beyond the Fantastic* y *Thinking About Exhibitions*, respectivamente, en 1995 y 1996.



La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado, 1991. Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

La figura de la curadora se fue tornando cada vez más relevante en la escena estadounidense vinculada a América Latina. Así, en 1997 recibió el Peter Norton Family Foundation Award a la excelencia curatorial. Ese mismo año participó en Madrid en ARCO, cuyo país invitado fue «Latinoamérica», presentando la ponencia «Contexturas: lo global a

⁸²³ Mari Carmen Ramírez, «La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado», en *La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991), 9.

⁸²⁴ Luis Camnitzer, «La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica», en *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Houston: ICAA/MFAH, 2006), 96.

partir de lo local» en el marco del simposio *Globalización y Arte Latinoamericano*. En dicho encuentro participaron también Octavio Zaya, Gerardo Mosquera, Paulo Herkenhoff, Jorge Glusberg, David Pérez, Sheila Leirner, Coco Fusco, Marcelo Pacheco y Cuauhtémoc Medina.

En este mismo contexto presentó la exposición *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*, curada junto a Edith Gibson en El Museo del Barrio de Nueva York, el Blanton Museum, el Arkansas Art Center y el Museo de Bellas Artes de Caracas. En esa línea también presentó en 1999-2000 *Cantos Paralelos: Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*, en el Blanton Museum, el Phoenix Art Museum de Arizona, la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En este periodo fue parte también del equipo curatorial de la XXIV Bienal de São Paulo dirigido por Paulo Herkenhoff (véase el capítulo 5.1.2).

Mención especial merece su rol en la sección latinoamericana de *Global Conceptualism* que se desarrolló de forma paralela a *Versiones del Sur*. Dirigido por Luis Camnitzer, Jane Farve y Rachel Weiss, el proyecto dividió la geografía mundial en once zonas con un curador por cada región. Cada uno se propuso un análisis de las prácticas conceptuales de su región en dos momentos, de fines de la década de los cincuenta hasta 1973, y de mediados de los setenta hasta fines de los ochenta. Ramírez, además de la selección de obras latinoamericanas, aportó para el catálogo un ensayo. Titled «Tactics of Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980»,⁸²⁵ el texto vino a mostrar la existencia de un «Latin American model» del conceptualismo heredero de los planteamientos ideológicos de Jorge Glusberg y Simón Marchán Fiz. Allí también propuso tres «constelaciones» del arte conceptual: 1960-1974 en Brasil, Argentina y los latinoamericanos en Nueva York; 1975-1980 en Chile, Colombia, Venezuela y México; y últimos ochenta y comienzos de los noventa. Dicho texto fue ampliado para la constelación conceptual de *Heterotopías*.



Sección latinoamericana en *Global Conceptualism*. Fotografía de Steven Jo, cortesía del Queens Museum, Nueva York.

⁸²⁵ Véase Mari Carmen Ramírez, «Tactics of Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980», op. cit., 53-71.

Resulta relevante destacar que *Global Conceptualism* nació como respuesta a la exposición celebrada en Bélgica en 1992 *America, Bride of the Sun*, en la que Catherine de Zegher se hizo cargo del arte contemporáneo.⁸²⁶ Camnitzer así lo narra en los agradecimientos de su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*:

*I was one of the invited artists and, given my intrusive nature, immediately crowded her with suggestions about the show should be both organized and politicized. Catherine's plans were not at all shaken, but she kindly suggested that I write down my ideas. She thought they might be useful in generating another kind of exhibition [...]. Thus, unexpectedly, the text became a modest and incipient seed for Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s.*⁸²⁷

Las ideas planteadas por Camnitzer a De Zegher iban dirigidas al desdibujamiento de los límites de la práctica artística, proponiendo «que integrara manifestaciones políticas creativas que borran esas fronteras (como los Tupamaros) y que diera un panorama más comprehensivo de la cultura de América Latina. Que era más interesante explorar la frontera que separa el arte de la política»,⁸²⁸ lo que podemos decir ha sido la preocupación del artista tanto en *Global Conceptualism* como en su producción teórica.

Sabiendo Ramírez que las otras muestras de *Versiones del Sur* contarían con un cocurador, en enero de 1999 esta escribió a Guirao solicitando la inclusión de Héctor Olea. Allí argumenta su relevancia en cuanto experto en vanguardias literarias, lo que se articulaba con un aspecto crucial de su proyecto: «La inversión que se da, en la teoría y en la praxis, de las propuestas originales de vanguardia europeas. Esto es, en la reinterpretación y alteración que se hicieron de aquellas utopías».⁸²⁹ Ramírez y Olea en ese momento ya eran pareja, habiéndose conocido seis años antes de *Heterotopías* en el aeropuerto de Houston cuando acompañaron allí al artista mexicano Felipe Ehrenberg. Olea, nacido en México, es poeta, arquitecto y traductor. Finalizó su tesis doctoral en la University of Texas en Austin en 1992 titulada *Negatividad y poéticas: lo oculto y lo manifiesto del culto manifestista*. *Heterotopías* fue su primer proyecto expositivo.

Proyecto de inversión del discurso curatorial

Al igual que el resto de curadores de *Versiones del Sur*, Olea y Ramírez contaron con fondos del museo para realizar dos viajes de investigación, que en su caso fueron a Brasil y Uruguay con el propósito de encontrar materiales presuntamente desconocidos. Olea comentó al respecto que «si algún encanto tiene nuestra propuesta, creo yo que radica en el muestreo de esas obras iniciales que pocos conocen y casi nadie supone existir».⁸³⁰ Podríamos decir que si bien a nivel internacional la afirmación podría ser correcta, en las historias locales esos vanguardistas juegan un rol protagónico. En este sentido la búsqueda de lo desconocido tuvo que ver con la batalla que Ramírez venía librando en Estados Unidos para romper estereotipos fantásticos y promover una imagen sofisticada del arte moderno latinoamericano. Claramente vinculado a su artículo sobre la exposición *Art of the*

⁸²⁶ La exposición quiso también hacer frente a las muestras que, durante la década de los noventa, intentaron establecer una historia presuntamente internacional del arte conceptual. Algunas de ellas fueron *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989-1990) y *Hors-limites, l'art et la vie, 1952-1954* (Centre Pompidou, París, 1994), donde no participaría ni un artista latinoamericano, o *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1995), que incluía sólo a David Lamelas.

⁸²⁷ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), xiii.

⁸²⁸ Entrevista a Luis Camnitzer por e-mail, respuesta enviada el 23 de noviembre del 2012.

⁸²⁹ Carta de Mari Carmen Ramírez a José Guirao, Austin, 7 de enero de 1999. Archivo MNCARS.

⁸³⁰ Carta de Héctor Olea a Giuletta Speranza, Austin, 5 de julio de 1999. Archivo MNCARS.

Fantastic, Ramírez recientemente puso a *Heterotopías* en su contexto de debate: «*I had already written about going “beyond the fantastic”, and I decided to put that into practice*».⁸³¹

Con esta afirmación es posible situar el proyecto expositivo como germen de su práctica curatorial invertida. Se trataba del traspaso de su crítica escrita al modelo historicista a la práctica curatorial, proponiendo otro modelo muy próximo al concebido por Federico Morais para la I Bienal del Mercosur realizada en 1997 en Porto Alegre. A partir del concepto de «vertientes del arte» de la región, este propuso un sistema de agrupación que intentaba revertir los estereotipos de una lectura euro-norteamericana del arte latinoamericano a partir de tres ejes: «Constructiva - El arte y sus estructuras», «Política - El arte y su contexto» y «Cartográfica - Territorio e historia». Para ello invitó a una serie de curadores con un criterio nacional: Irma Arestizábal, de Argentina; Pedro Querejazu, de Bolivia; Justo Pastor Mellado, de Chile; Ticio Escobar, de Paraguay; Ángel Kalenberg, de Uruguay y Roberto Guevara, de Venezuela, siendo este último el país invitado.

En Ramírez, la noción de inversión estaba presente desde 1992, cuando escribía: «*These artists developed a series of strategic inversions of the North American conceptual model, thereby determining the political character of their art*».⁸³² Para Olea, la inversión se pensaba en consonancia directa con la estética negativa de Theodor Adorno, quien también fue la fuente de donde tomar el concepto de *Konstellation*, entendido como aparato de conceptos que permite desentrañar la materialidad de los fenómenos para llegar a «la idea», convirtiéndose las constelaciones en «las únicas en poseer algo de la esperanza que encierra el nombre».⁸³³ Este concepto remite también a su compatriota y colega Walter Benjamin, quien lo desarrollara con anterioridad en su tesis sobre el drama barroco alemán,⁸³⁴ y que se convertiría en un lugar común de la práctica crítica y curatorial del arte, especialmente en América Latina.⁸³⁵ En una alianza al menos inesperada, Olea hizo referencia también a la teoría de la vanguardia de Peter Bürger. Por su parte, Ramírez tenía como referencia principal a Michel Foucault.

El primer proyecto expositivo se tituló *Utopías latinoamericanas del siglo XX* y respondía a la ausencia de América Latina en la serie de publicaciones y exposiciones que el IVAM había realizado durante los noventa sobre vanguardias.⁸³⁶ En esta ocasión ya se planteaba el proyecto como «excéntrico» y «alternativo», afrontando un balance crítico de las vanguardias del siglo XX desde un modelo constelar interdisciplinario. Este último elemento fue crucial al proponer por primera vez en las llamadas exposiciones latinoamericanas la integración de obras de arte y documentos, estableciendo un diálogo entre praxis y teoría. Además, se incluían algunos ejemplos literarios y arquitectónicos. Desde un primer momento se hizo explícita esta pulsión de archivo que intentaba dar un carácter interdisciplinar al arte del siglo XX. Incluso desde los primeros listados, cada constelación fue definida por un corpus de obras de arte y otro de documentos. Casi de forma paralela esto se vivió también en el IVAM en la exposición *Brasil. De la antropofagia a Brasilia (1920-1950)*. Este elemento fue un claro reflejo de la pulsión de archivo que vivían la academia y los museos en relación al arte conceptual.

⁸³¹ Citada en Arthur Lubow, «After Frida», *The New York Times*, 23 de marzo del 2008, en <http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all&r=0>, última visita, 15 de noviembre del 2012.

⁸³² Mari Carmen Ramírez, «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America», en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, eds. Waldo Rasmussen y otros (Nueva York: MoMA, 1993), 159.

⁸³³ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa* (Madrid: Taurus, 1989), 58.

⁸³⁴ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1991 [1925]).

⁸³⁵ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «¿Constelaciones o paranatolonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano», *Ramona* 31 (2003): 8.

⁸³⁶ Por algunas de estas exposiciones: *Vanguardia italiana de entreguerras* (1990), *La época heroica: obra gráfica de las vanguardias rusa y húngara 1912-1925. Las colecciones suizas* (1990), *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938* (1993), *El tiempo de las vanguardias en la colección del IVAM* (1997).

Ramírez como curadora y Olea como curador adjunto propusieron luego un cambio nominal fundamental. Van a sacar a los latinoamericanos del ámbito de las utopías para situarlos en las heterotopías, según propuso Michel Foucault en *Los lugares otros*.⁸³⁷ Dicho texto había sido reproducido en el catálogo de la Documenta X curada por Catherine David en 1997, desde donde Ramírez lo cita.⁸³⁸ Sin embargo, aquí el concepto es reutilizado en términos geopolíticos como una perspectiva desde América Latina, cuyas prácticas vanguardistas habrían sido excluidas por el sistema legitimador, «no-teniendo-lugar». Exponían un enfoque que privilegiaba los discursos historiográficos y museográficos centrales sobre la propia práctica de los propios artistas e instituciones en sus contextos locales.

Tomando como ejes temporales las décadas de los años veinte hasta los cuarenta y de los años cincuenta a los setenta, la exposición se concibió como una supuesta revisión crítica de los «más destacados momentos» de las vanguardias plásticas del siglo XX en América Latina. De este modo exponían dos objetivos: por un lado, dar visibilidad internacional a una serie de artistas presuntamente desconocidos fuera de su país de origen y «por otro, plantear el sentido que podría llegar a tener la mencionada noción de *heterotopía*, como factor productivo, crítico e incluso inversor, de aquellos radicalismos de vanguardias».⁸³⁹ En el proyecto original, paradójicamente, esta sentencia era cambiada solo por la noción de utopía: «Replantear el sentido que podría llegar a tener la noción de utopía, como factor productivo, en un final de siglo que niega tal concepto».⁸⁴⁰

Para Olea, por otra parte, la noción de heterotopía latinoamericana va a tener el significado claro de ser la otra cara de Europa, y en particular de España. Para el autor, «los latinoamericanos somos la otredad de España, somos españoles pero no lo somos. Una heterotopía es el término latinoamericano, es decir, un europeo que no vive en Europa».⁸⁴¹ Esta última afirmación devela el paradigma epistemológico eurocéntrico desde donde se estaba planteando lo latinoamericano, entendiendo así que el no-lugar del que se habla en el título tendrá que ver con «lo heterodoxo innato [...] que es pertenecer a Europa sin estar en Europa».⁸⁴²

A diferencia del discurso de Dawn Ades once años antes, Ramírez y Olea reivindicaron la dimensión de diálogo y no subordinación que los artistas latinoamericanos de vanguardia en Europa establecieron con los europeos. Más aún, Olea se refirió a la exposición de Ades al plantear que *Versiones del Sur* se hacía eco de ese primer intento del Museo Reina Sofía por hacer un balance del arte latinoamericano en una dualidad de «tradiciones/contradicciones». Ahí vino a plantear que *Heterotopías* se situaba «de modo temático, en un “lugar inubicable” que oscila como contrapunto entre la teoría y la praxis de lo más representativo de aquellas paradojas».⁸⁴³ Así, el objetivo de la exposición fue «poner el dedo concreto en la llaga abstracta de ese *falso continuum* que atiborra museos y galerías. [...] Abierto rechazo a cualquier tentativa de meganarrativa historicista».⁸⁴⁴

El distanciamiento de la historia progresiva lo explicitó Ramírez: «No es una muestra antológica ni un recorrido histórico, así como tampoco tiene el candor de un *survey*

⁸³⁷ En dicho texto Foucault enuncia que las heterotopías serían «especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables». Michel Foucault, «De los espacios otros», trads. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre (1984), en www.asambleasociales.org, última visita, 10 de octubre del 2012.

⁸³⁸ Catherine David y Jean François Chevrier, eds., *Politics, Poetics. Documenta X: The Book* (Kassel: Cantz Verlag, 1997).

⁸³⁹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 23.

⁸⁴⁰ Mari Carmen Ramírez, «Utopías latinoamericanas del siglo XX», 6 de noviembre de 1998. Archivo MNCARS.

⁸⁴¹ Citado por Juan Carlos Merino, «Más allá del folklore», *La Vanguardia*, 13 de diciembre del 2000.

⁸⁴² Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», en *Heterotopías* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 49.

⁸⁴³ *Ibid.*, 45.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, 49.

panorámico sobre los principales capítulos de nuestras vanguardias. Al contrario, la exposición que aquí se presenta escapa, de forma deliberada, al paradigma historicista.⁸⁴⁵ Allí los artistas, grupos y movimientos serían «organizados de acuerdo a un modelo de contrapuntos temáticos, estilísticos o, incluso, generacionales»,⁸⁴⁶ construyendo el formato constelar. Como ya se ha esbozado, esta noción la tomó Olea de la teoría adorniana, cuyo concepto de

Konstellationen, en este caso, proporciona un modelo *ad hoc* frente al polémico «género» en cuestión. Metodología no sistemática esta, cuya pertinencia estriba en *interrelacionar*, en vez de organizar [...], nexos ocultos en el cimiento de incongruencias cronológicas que se dan entre obras y textos de los Veinte a los Sesenta.⁸⁴⁷

El proyecto se propuso así de forma decidida como una apuesta no historicista ni generalista, a pesar de tener una delimitación temporal y ser entendida por la mayoría del equipo de *Versiones del Sur* como la propuesta más histórica. La noción de constelación sirvió para establecer metafóricamente «puntos luminosos» que sobrepasaban marcos nacionales. La constelación permitiría supuestamente infinitas lecturas, lo que sin duda remitía al lenguaje galáctico o estelar donde los «conjuntos de estrellas revelan que algunos de esos puntos representan millones de otras estrellas e, incluso, galaxias». ⁸⁴⁸ Sería una «retícula conceptual»,⁸⁴⁹ tal como lo definió Paulina Varas, y que ha sido leído como «una alternativa crítica en la tarea de repensar las genealogías y potencialidades del arte de la región».⁸⁵⁰

Heterotopías fue la más grande de las exposiciones organizadas en *Versiones del Sur*. Incluso en varios medios de prensa fue nombrada como la más importante, contando con más de cuatrocientas obras, la mayoría provenientes de Argentina, Brasil y Venezuela, y prestando la Colección Patricia Phelps de Cisneros un tercio del total de la exposición. Esta fue coordinada desde el museo por Giulietta Speranza, quien hoy trabaja en CentroCentro de Madrid, con la asistencia de Aurora Rabanal, y se presentó en la tercera planta del museo. El diseño del montaje lo realizó el fallecido pintor de la figuración madrileña Sigfrido Martín Begué, quien el año anterior había diseñado *El surrealismo en el exilio*.

Las constelaciones en su propia estructura

Intentando evitar la narración lineal, el montaje estableció siete constelaciones dentro de un modelo expositivo que se suponía infinito, es decir, presumiblemente replicable de forma ilimitada. Como ya hemos comentado, la noción de constelación fue tomada, además de la teoría adorniana, de la astronomía, lo que quedó reflejado en la imagen repetida en variadas ocasiones y a doble página en el catálogo de la constelación de Orión. También la «imagen de la constelación», como recorte fotográfico de una agrupación de estrellas, era metáfora de lo selectivo e intencionado. Debido a la ausencia de Kalho, Do

⁸⁴⁵ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 24.

⁸⁴⁶ Mari Carmen Ramírez, «Centro Reina Sofía, Ciclo de exposiciones Latinoamericanas. Anteproyecto expositivo Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968», 3, fax, 16 de diciembre de 1998. Archivo MNCARS.

⁸⁴⁷ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 45.

⁸⁴⁸ Mari Carmen Ramírez, «El desplazamiento de utopías», en *Versions and Inversions...*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, op. cit., 126.

⁸⁴⁹ Paulina Varas, «Modos de hacer los textos. Cinco problemáticas planteadas desde la escritura curatorial sobre artes visuales desde América Latina» (DEA, Universitat de Barcelona, 2004), 26.

⁸⁵⁰ Gabriela Piñero, «Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar», *Intervención* 7, 4, enero-junio (2013): 12.

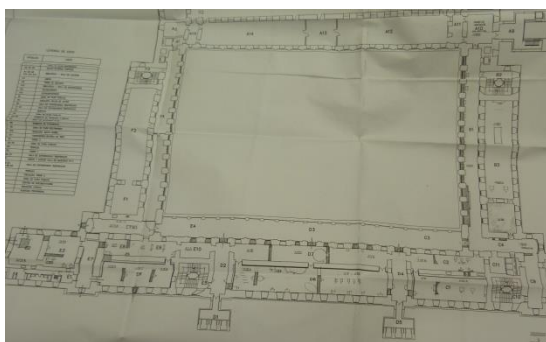
Amaral, Matta y otros artistas reconocidos, Olea planteó irónicamente que «nuestra lectura constelar corre el riesgo de hacer notar la ausencia de algunas estrellas».⁸⁵¹

La propuesta de estos núcleos constelares presentó un modelo que se podría entender cercano al rizoma, donde el recorrido en sala fuese no-lineal ni unívoco. Recordemos que el rizoma funciona «con principios de conexión y heterogeneidad en donde cualquier punto de un rizoma puede estar conectado con otro y debe estarlo».⁸⁵² En este sentido cada constelación podría haber funcionado como una exposición independiente, a pesar de que en sala las constelaciones a veces se entrecruzasen. De hecho, para Ramírez cada una de las constelaciones funcionaba a modo de

Una heterotopía: es decir, como una inversión desplazada de la utopía original de las vanguardias centrales hegemónicas al espacio del Nuevo Mundo. [...] Más importante aún es otro rasgo de estos contra-lugares o espacios alternativos: su capacidad de reunir, en un solo sitio, varias versiones utópicas que son, a la vez, incompatibles.⁸⁵³

Se trataría de versiones utópicas que por ese carácter ambivalente podían pasar o debatirse entre una constelación y otra. En este sentido la heterotopía, discursivamente, sería el desorden, y se postularía al propio género expositivo como una forma de heterotopía donde se configura temporalmente «un lugar de confrontación y descubrimiento de los puntos luminosos de un pasado sin-lugar».⁸⁵⁴

Para clarificar el discurso expuesto aquí se analizará cada constelación como un ente autónomo. Cabe destacar, eso sí, que al utilizar todo el frontis de la tercera planta y uno de sus laterales, la exposición presentó dos accesos posibles desde los ascensores, lo que impedía tener un punto de inicio claro en el recorrido. Las constelaciones-exposiciones fueron siete: *Promotora*, *Universalista-autóctona*, *Impugnadora*, *Cinética*, *Concreto-constructiva*, *Óptico-háptica* y *Conceptual*. Para conectarlas, Sigfrido Martín Begué diseñó un plano constelar inspirado en la obra *Bicho* de la artista venezolana Gego que, reproducido en los accesos, permitía indicar en qué punto del espacio el espectador se encontraba a partir del color del diseño.



Plano de montaje de la exposición y diseño constelar de Martín Begué. Archivo MNCARS y fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

En amarillo pálido, la primera de las constelaciones fue la *Promotora*. La definición de obras fue a partir del lugar de emplazamiento de los artistas, siendo los espacios de

⁸⁵¹ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 59.

⁸⁵² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2010 [París: Les Éditions de Minuit, 1980]), 13.

⁸⁵³ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 42.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

protovanguardia latinoamericana Barcelona, París y México D. F. Conceptualmente se entendió como *Promotora* a «la producción de un arte nuevo para países en pleno proceso de modernización y consolidación nacional»,⁸⁵⁵ intentando redefinir la relación entre modernidad y tradición. Para Ramírez la preponderancia de Barcelona y París permitió una «objetividad distanciada que les brinda su exilio temporal en el Viejo Mundo»,⁸⁵⁶ para aproximarse luego a las culturas del pasado americano.

Es posible argumentar que al ser la exposición en España, la presencia de Torres-García y Barradas fue intencionada como ejemplo de la inversión del proceso de copia de Latinoamérica a Europa. Estos fueron definidos como quienes promovieron la noción de vanguardia en el ambiente español y particularmente catalán. A ellos se sumó Siqueiros, quien funda en Barcelona la revista *Vida Americana*⁸⁵⁷ tras el viaje que realiza con Diego Rivera por Italia. Es este último quien completó el eje promotor en Europa a partir de su vinculación temprana al cubismo. Fuera de Europa y definido como «tercer punto axial protovanguardista fuera del parámetro central», se incluyó al Dr. Atl y el Orozco «iconoclasta». El Dr. Atl fue propuesto como el inversor del muralismo mexicano además de líder del «primer gran momento del modelo que denominó ex/céntrico».⁸⁵⁸



Constelación *Promotora*. Derecha, *Pilar* (1922) de Barradas, definida como neoclasicista picassiana. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Contraponiendo las obras de estos artistas de «constante hibridismo formal» o «sincretismo de fuentes o lenguajes antinómicos», la constelación se centró en el periodo comprendido entre 1911 y 1922. Llama la atención aquí que Ramírez se haya planteado «escapando a la fácil clasificación de estilos, tendencias o “ismos”»,⁸⁵⁹ pero enuncie las obras de Torres-García como naturalismo arcaico-noucentista, vibracionista o naturalista de corte cézanniano. Así también entendió las de Barradas como vibracionistas de raíz futurista o neoclasicistas picassianas.

A pesar de lo esperable, se incluyeron en esta constelación solo catorce obras de Orozco, Barradas y Torres-García, además de siete documentos, entre los que se encontraba *Vida Americana* con el texto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* (1921) de Siqueiros y *El descubrimiento de Sí Mismo* (1917) de Torres-García, que pertenecía a la colección del director del museo. Resulta destacable la ausencia de obras y artistas referenciados como parte de esta constelación, y

⁸⁵⁵ *Ibíd.*, 33.

⁸⁵⁶ *Ibíd.*, 34.

⁸⁵⁷ Este mismo año, el IVAM publicaba una edición facsimilar de la revista.

⁸⁵⁸ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 33.

⁸⁵⁹ *Ibíd.*

en particular del Dr. Atl, que había sido incluido en las propuestas originales de listados de obras. Sin duda, estas ausencias se debieron a un problema con los préstamos mexicanos que atravesó tanto a esta como a las demás exposiciones de *Versiones del Sur*. En aquellos momentos se organizaban en el país, a propósito del fin de siglo, importantes muestras de carácter histórico y muchas obras no fueron prestadas. Incluso Guirao tuvo que escribir al secretario de Estado para Iberoamérica solicitando que intercediera, indicando que «ningún museo del mundo ha dedicado desde su inauguración tanta atención a la creación plástica mexicana del siglo XX como el Museo Reina Sofía»,⁸⁶⁰ gestión que al parecer no fue del todo fructífera. La constelación en el catálogo incluyó textos de Cuauhtémoc Medina, Robert S. Lubar y Tomàs Llorens, centrados en las figuras de Dr. Atl el primero, y de Torres-García los otros dos.

En color tierra, la segunda constelación fue llamada *Universalista-autóctona*. Se centró en lo que Ramírez definió como «un objetivo paradójico: el anhelo de un arte universal de raíces autóctonas. [...] Rechazando la idea de ruptura con la tradición de la cultura universal, enarbolada por las vanguardias centrales, se plantea recobrar ese vastísimo acervo artístico».⁸⁶¹ Podemos decir que el foco fue la relocalización en América Latina de los artistas mencionados en la constelación anterior, y su estela. Con su interpretación Ramírez intentaba desmarcarse de las lecturas nacionalistas de dichas obras por sus referencias a lo colonial, indígena o popular, aunque en estos artistas identifique una preocupación general por la raza.



Constelación *Universalista-autóctona*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Al igual que en el caso anterior, los artistas fueron leídos bajo una filiación eurocéntrica. Así se hablaba del desarrollo de un «lenguaje avanzado del cubismo» en Diego Rivera, «deformaciones cubo-espaciales de Fernand Léger» de Vicente do Rego Monteiro, «basada en principios racionales universales e imbuida de simbolismo cósmico» en Torres-García y Xul Solar o «de clara ascendencia posimpresionista» para el caso de Pedro Figari.

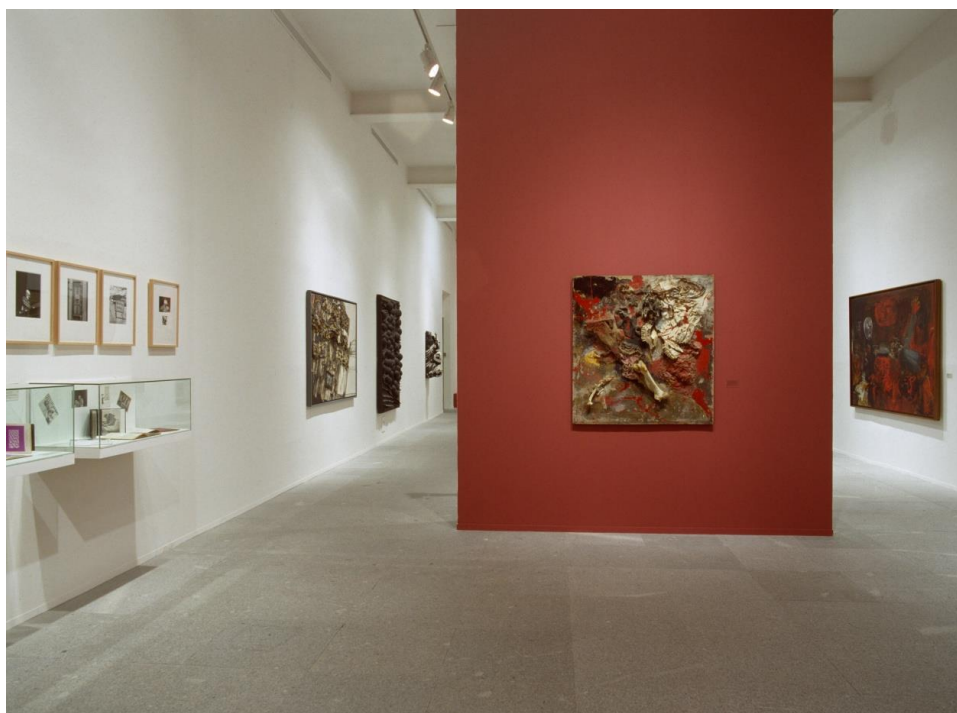
Esta constelación incluyó cincuenta y ocho obras de Siqueiros, Xul Solar, Vicente do Rego Monteiro, Torres-García, Eduardo Abela, Carlos Enríquez y Pedro Figari. El núcleo histórico fue completado por obras de fines de la década de los cincuenta hasta fines de los setenta, saliéndose del marco temporal propuesto en el título de la exposición a partir de trabajos de la Escuela del Sur (Gonzalo Fonseca, Francisco Matto y Julio Alpay). Se

⁸⁶⁰ José Guirao, «Nota informativa préstamo de obras de arte procedentes de museos públicos mexicanos para el ciclo de exposiciones “Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en Iberoamérica” para el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica», Madrid, 26 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.

⁸⁶¹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 34.

incluyeron también treinta y cuatro documentos. Cabe destacar entre ellos los ocho números de *El machete* editado por Orozco, Rivera y Siqueiros y cuyas portadas fueron reimpresas y adheridas a la pared. En el catálogo, se encargó a Benedito Nunes que escribiese sobre la antropofagia, mientras los curadores lo hicieron sobre Xul Solar y la Escuela del Sur, de la cual, como ya se ha comentado, Ramírez había curado una temprana exposición en el Reina Sofía en 1991.

En rojo bermellón, la tercera constelación se llamó *Impugnadora* y se centró en formas alegóricas y paródicas. Espacialmente fue dividida por dos muros que marcaban el paso de lo alegórico a lo paródico, y dentro de este, un camino a una suerte de tercer núcleo dedicado a la impugnación al cristianismo. En términos generales intentaba «poner en tela de juicio, a través del arte, el oprobio y la injusticia perpetuados en todos los ámbitos de América Latina»,⁸⁶² pero de forma distanciada al realismo social que para Ramírez «ha servido para estereotipar a un amplio sector artístico del continente».⁸⁶³ Para Olea, sin embargo, el núcleo de la constelación eran aquellas prácticas que «se definen en franca oposición a las tendencias geométricas y cinéticas»,⁸⁶⁴ operando dentro del debate más ortodoxo entre abstracción geométrica y expresionista/informalista. Algunas obras de esta constelación, por otro lado, no se alejaban mucho de prácticas que fueron presentadas en la constelación *Conceptual*, en particular, las obras de León Ferrari que viajaron a Madrid desde Nueva York tras presentarse en *Global Conceptualism*.



Constelación *Impugnadora*, eje alegórico. En el centro, *Estudio para verdugo y perro* (1962) de Carlos Contramaestre. En el lateral se pueden ver fotografías de Daniel González publicadas en el libro *Asfalto-Infierno* de Adriano González. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Fue nuevamente uno de los llamados tres maestros mexicanos, en este caso Orozco, quien aglutinara la constelación a partir de su «humanismo contestatario» que, para

⁸⁶² *Ibíd.*, 35.

⁸⁶³ *Ibíd.*

⁸⁶⁴ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 62.

Ramírez, le permite denunciar a través de la caricatura los poderes que supuestamente exterminaron las civilizaciones precolombinas. Esta asociación fue puramente conceptual, puesto que no se presentaron trabajos suyos dentro de las treinta y ocho obras y veintidós documentos que conformaban esta constelación centrada en las décadas de los cincuenta y los sesenta. El primer eje presentó artistas supuestamente poco conocidos como Carlos Raquel Rivera y Débora Arango, quienes fueron asociados al problema de la alegoría tomada de Orozco. A ellos se sumaron los informalistas venezolanos Carlos Contramaestre y Gabriel Morera. En dicho espacio también se presentaron los documentos de la constelación. Entre ellos destacan textos de Ferrari, Noé y Santantonín, además de dos textos de Mathias Goeritz, quien sólo apareció de este modo en la exposición.



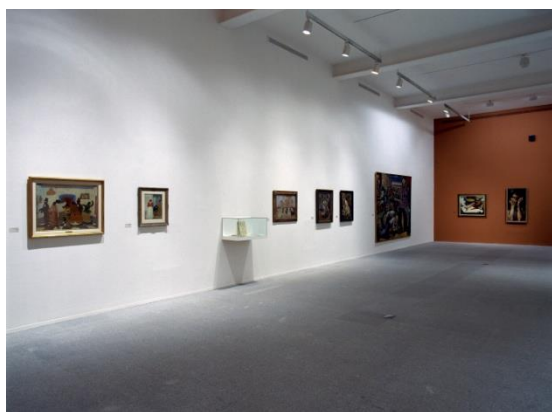
Eje argentino-paródico de la constelación *Impugnadora*. Primera imagen, en el centro, *La sordidez* (1964) de Berni. Tras esta, la escultura *Algún día de estos* (1963) y *Convocatoria a la barbarie* (1961) de Noé. En su frente, *Cosa II* (1961) y *Cosa* (1961) de Santantonín, y *Recuerdo del colegio* (1963) de Jorge de la Vega. La escultura del fondo es *Bailando en el Savoy* (1983-1984) de Heredia. Segunda imagen, *Civilización occidental y cristiana* de Ferrari como pieza clave de una suerte de subnúcleo de impugnación al cristianismo. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Loes, MNCARS.

El segundo eje de la constelación fue principalmente argentino, vinculado a la mencionada exposición *Cantos Paralelos*. Tomó como punto de partida a Antonio Berni, cuya obra fue ubicada en el centro de la sala. A esta le acompañan otras de Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega. En la sala siguiente se presentó la paradigmática pieza de León Ferrari *Civilización occidental y cristiana* de 1965, además de otra obra del artista de la década de los ochenta. Al núcleo argentino-paródico se sumaron cuatro obras de la colombiana Beatriz González. Destaca en la constelación una obra contemporánea a la exposición, *Acción directa* (1988) de Juan Carlos Diestéfano. Estas obras y la escultura de Heredia *Cruz con calzoncillo* (1980) conformaron el mencionado subnúcleo que denominamos de impugnación al cristianismo. En el catálogo se republicaron dos textos de un paraje fundamental: uno de Ángel Rama, procedente de *El techo de la Ballena* y de 1987, y otro de Marta Traba, de 1977, sobre la obra de Beatriz González. Además, se incluyó un texto de Olea sobre Luis Felipe Noé y otro de Marcelo Pacheco sobre arte argentino entre 1957 y 1965.

La cuarta constelación fue la denominada *Cinética*, cuya primera parte se presentó en marrón oscuro y la segunda en azul. Como se indica en los documentos de archivo, la constelación fue originalmente titulada *Cinemática*, lo que permitía establecer un vínculo menos estilístico entre dos núcleos artísticos dispares. Por un lado Siqueiros, Berni y Oswaldo de Andrade, y por otro, el eje cinético venezolano de Soto, Cruz-Díez, Otero y Gego, la única mujer y no nacida en Venezuela, aunque desarrolló allí su carrera. El marco general que unió a todos ellos fueron las estrategias que intentaban «refutar, actualizar o

expandir el complejo legado del Futurismo»,⁸⁶⁵ sin tomar en consideración las diferencias ideológicas de los mencionados. Incluirlos en la misma constelación respondía a dos principios: «El mostrar, por un lado, las afinidades de propósitos que los unifican; por otro, demostrar la manera como aún las diferencias que los separan resultan productivas para lograrse una plena comprensión de sus aportes a las vanguardias».⁸⁶⁶

Al igual que las constelaciones anteriores, esta comenzó haciendo referencia a uno de los maestros mexicanos, en este caso Siqueiros y las nociones de *Espectador dinámico* y *Mural cinematográfico* que desarrolla tras su encuentro con Sergei Eisenstein en 1932. Siqueiros influyó en Berni, con quien colaboró en el mural *Ejercicio plástico*, hoy resituado en el Museo del Bicentenario de Buenos Aires. Por otra parte, el ya mencionado en la constelación *Universalista-autóctona* Oswaldo de Andrade funcionó como un segundo punto de partida, a partir del desarrollado de los conceptos de *Novela mural* y *Prosa cinematográfica*. Para Ramírez estos experimentos tempranos fueron truncados y no tuvieron salida hasta la llegada de los venezolanos a París en los cincuenta y Gego a Venezuela en los sesenta, definida esta última europea como quien sigue una opción analítica.



Constelación *Cinética* con obras de Siqueiros y Berni. En sala también se encuentran las obras de Figari, Eduardo Abela y Carlos Enríquez pertenecientes a la constelación *Universalista-autóctona*. En la segunda imagen, el eje venezolano. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Loes, MNCARS.

La constelación reunió veinte obras, además de dos registros y un documento. Del primer periodo se presentaron materiales relativos a los murales *Ejercicio plástico* (1933) y *Retrato de la burguesía* (1939-1940), realizado en el Sindicato Mexicano de Electricistas por Siqueiros, Antonio Pujol y Josep Renau. Del primero se presentó el folleto *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado*, acompañado de un video del proceso de restauración de la obra; del segundo se presentaron diapositivas. Dichos registros fueron acompañados por dos óleos de Siqueiros y uno de Berni. En la segunda etapa de la constelación se presentaron tres *Fisicromías* de Cruz-Díez, cuatro *Coloritmos* de Otero, cuatro estructuras cinéticas de Soto, junto al *Cubo con espacio ambiguo* (1969) y *Escritura global* (1970) del mismo artista, además de cuatro esculturas de Gego.⁸⁶⁷

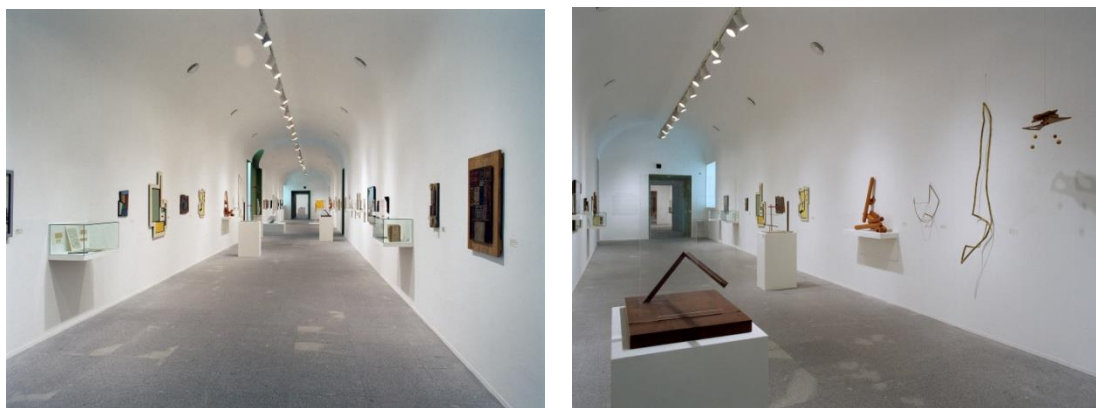
⁸⁶⁵ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 36.

⁸⁶⁶ Ibid.

⁸⁶⁷ La primera aproximación de Ramírez a la obra de Gego fue unos años antes de *Heterotopías*, cuando preparaba la exposición *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*. Su vínculo se fue intensificando a partir de su nuevo cargo en Houston, de lo que cabe mencionar: «Even before arriving in Houston, she demonstrated the effectiveness of her partnership with Marzjo by setting her sights on an important wire-web tapestry that Gego produced for a textile show in Lausanne in 1975. A Venezuelan curator, Iris Peruga, who was preparing a large Gego retrospective in Caracas, traced the work to the AT&T corporate collection in New Jersey, but her letter there went unanswered. Peruga mentioned this to Ramírez, who was planning “Heterotopías” in Madrid at the time. Ramírez contacted AT&T and obtained the piece on loan for the exhibition, having it restored at the Reina Sofia Museum.

Llama la atención que en su texto Olea haga referencia en esta constelación también a Julio Le Parc y el Groupe de Recherche d'Art Visuel como herederos de ciertas premisas de Siqueiros y el muralismo mexicano. Esto, considerando que Le Parc fue incluido dos constelaciones más adelante. También hace referencias al grupo Madí y plantea una continuidad entre el vibracionismo de Barradas y las obras de Soto, lo que tampoco queda de manifiesto en las obras presentadas. En el catálogo se incluyó un texto de Oliver Debroise en torno al primer momento temporal de la constelación, otro de Ariel Jiménez sobre el segundo y un tercer texto de Luis Pérez Oramas sobre la obra de Gego.

En verde, la quinta constelación se llamó *Concreto-constructiva* y fue definida como el mayor aporte del arte latinoamericano: «Ninguna otra tendencia ilustra de modo tan contundente el sentido inversor y los alcances teóricos de nuestras vanguardias como aquella derivada del abstraccionismo constructivo y geométrico».⁸⁶⁸ Claramente, el punto de partida aquí fue el Torres-García de París y su grupo Cercle et Carré, a pesar de que el grueso de las obras se concentraran en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Se presentaron en total cuarenta y ocho obras y cinco documentos; de las obras, nueve fueron del mencionado artista promotor.



Eje rioplatense de la constelación *Concreto-constructiva*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

El trabajo de Torres-García fue leído como aquel que vio «en el arte de los pueblos aborígenes su más pura correspondencia con un presente construyéndose»,⁸⁶⁹ en una línea muy cercana a la constelación *Universalista-autóctona*. Su trabajo fue propuesto como contrapunto a las tempranas esculturas abstractas de Lucio Fontana, de las cuales se presentaron dos del año 1934. Así también Torres-García sirvió como antecedente de la preocupación por el soporte del grupo Madí, incluyendo cinco esculturas de Gyula Kosice de los la década de los cuarenta, dos obras de Rhod Rothfuss de 1946, tres de Carmelo Arden Quin y otras dos de Enio Iommi de 1946. Este último, recientemente fallecido, fue una figura fundamental de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, cuyas experiencias

“When Peter came to see the show — I already knew I was coming here to Houston — I said: ‘Do you know anyone at AT&T? I think it would be great to have this in our collection’”, Ramírez told me. “He said, ‘of course’. So when he got back, he wrote a letter”. With the passionate support of AT&T executives in Houston and New York, Ramírez and Marjio persuaded the corporation to donate the work to the museum. “That was the first piece to enter the new Latin American collection”, Ramírez says proudly». En Arthur Lubow, «After Frida», op. cit. En el 2003, Ramírez le dedicaba una exposición individual a Gego, *Questioning the Line: Gego in Context*, donde se hacía referencia a que «las piezas de Gego nos traen a la mente el modelo “heterotópico” de Michel Foucault». En Mari Carmen Ramírez, *Questioning the Line: Gego in Context* (Houston: MFAH/ICAHA, 2003), 36.

⁸⁶⁸ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 36.

⁸⁶⁹ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 65.

poéticas fueron recuperadas en la exposición *Desvíos de la deriva* curada por Lisette Lagnado y María Berríos en el 2010 en el mismo museo.

Otro eje planteado aquí fue el brasileño. Estos países fueron definidos como «zonas abiertas», en la senda de la distinción original del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro. Paradójicamente, este no incluía a su país dentro de esta delimitación europeizante.⁸⁷⁰ De Brasil se presentaron trabajos de dos ámbitos geográficos: por un lado, el paulista Grupo Ruptura, en particular dos obras de Waldemar Cordeiro —una de las cuales además está reproducida en el catálogo de *F(r)icciones*—, y tres *Fotoformas* de Geraldo de Barros. Por el otro lado, la constelación incluyó a los neoconcretos de Río de Janeiro con cuatro pinturas de Lygia Clark, cinco *Objetos activos* de Willys de Castro, una pieza de Víctor Valerados, dos *Metaesquemas* y un óleo de Hélio Oiticica y tres óleos de Hércules Barsotti.



Eje brasileño de la constelación *Concreto-constructiva*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Finalmente, la constelación también dio cabida otra vez a Otero con tres *Líneas inclinadas* de 1951. Para Ramírez, en estas obras, «mediante un proceso de asepsia estructural y material del lenguaje cézanniano [...] postula el problema del espacio a partir del límite con lo no-figurativo».⁸⁷¹ La figura de Otero funcionó como bisagra con la constelación siguiente. En el catálogo, la constelación solo fue acompañada de un texto de Ana María Belluzzo sobre la escena brasileña.

En blanco y negro, la sexta constelación fue la *Óptico-háptica*.⁸⁷² Tomando como precedentes a las dos constelaciones anteriores, se planteó como «un intento de condensar (en la propia obra) la utopía de un arte sensorial puro»,⁸⁷³ centrando la lectura de las obras en lo óptico y lo tátil, como su título indica. Con las sesenta y una obras presentadas estableció también «núcleos comprendidos por las polaridades de luz/sombra,

⁸⁷⁰ Darcy Ribeiro propuso en 1969 la existencia de tres grandes identidades en Latinoamérica: los pueblos testimonio, los pueblos nuevos y los pueblos trasplantados. Los primeros serían aquellos menos afectados por la Conquista, sobrevivientes de las grandes civilizaciones americanas: México, Perú y Bolivia. Por otro lado, los pueblos nuevos serían aquellos que nacen del proceso de mestizaje entre europeos, indígenas americanos y africanos: Brasil, Chile y Colombia entrarían en este grupo. Finalmente se encuentran los pueblos trasplantados, reconstituidos casi en su totalidad por la inmigración europea: Argentina y Uruguay. Esta distinción fue utilizada en los setenta por Marta Traba en su libro *Das décadas vulnerables*. Véanse Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización* (Buenos Aires: CEAL, 1969) y Marta Traba, *Das décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973).

⁸⁷¹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 39.

⁸⁷² Existe una contradicción en el catálogo entre el listado de obras y la sección «Documentos». Según la primera, no se incluiría ni un documento en la constelación, sin embargo en la segunda se indican dieciséis. Cabe destacar que sería la primera constelación que daría valor a la palabra de los teóricos, Ferreira Gullar y Mário Pedrosa, además de la de los artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Julio Le Parc, Lucio Fontana, Gyula Kosice, Carlos Cruz-Díez y Armando Reverón.

⁸⁷³ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 39.

materialidad/desmaterialidad, espesor/transparencia, línea/volumen».⁸⁷⁴ A diferencia de Ramírez, Olea situó el origen de la constelación en la teoría no-objetualista de Ferreira Gullar, a partir de la cual se comprendían «las transformaciones de luz y de agua, de tiempo y de acción, que operan más allá de los cercos tradicionales del lienzo o de la estatuaria».⁸⁷⁵



Primera y última parte de la constelación *Óptico-háptica*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Con una clara estructura evolucionista, estos cuatro núcleos se expandían temporalmente en las obras, teniendo como punto de partida la desmaterialización de la luz presente en diez obras de Armando Reverón de la década de los veinte y treinta. El problema de la luz lo seguían el *Mural de luz continua* (1966-1967) de Julio Le Parc, cuatro obras de Abraham Palatnik y otras cinco de Gyula Kosice, además de la luz como color de Cruz-Díez, con quien se finalizaba el recorrido.



Obras de Kosice en la constelación *Óptico-háptica*. La primera de ella es *Relieve violeta* (1970), mientras las otras son *Estructuras lumínicas* (1946) y *Gota de agua móvil* (1950). Probablemente al fondo se encuentra *Aparelho cinemático* (1964) de Abraham Palatnik. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

⁸⁷⁴ Ibíd.

⁸⁷⁵ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 67.



Cromosaturación (1965-2000) de Carlos Cruz-Díez y *Mural de luz continua* (1966-1967) de Julio Le Parc en la constelación *Óptico-háptica*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lorea, MNCARS.

El segundo subnúcleo de la constelación se guió por las «desintegraciones felices» de la propuesta anterior, presentando siete obras del así llamado periodo barroco de Soto, cuatro *Conceptos espaciales* de Fontana y cuatro obras de Sérgio de Camargo de entre 1960 y 1988. Además se presentaron cuatro trabajos de Mira Schendel que aparecían como oposición a Soto por su «hermetismo monocromático». Se presentaron también seis obras de Gego fechadas entre 1960 y 1987, dentro de las que se encontraba *Bicho* (1987), que da portada al catálogo e inspiró el diseño de Sigfrido Martín Begué.

El último subnúcleo planteó las derivas hacia lo no-objetual y la síntesis sensorial en los *Parangolés* de Oiticica y las *Máscaras sensoriales* de Lygia Clark, funcionando nuevamente a modo de bisagra con la constelación siguiente. Llama la atención que de Clark no se presentase ningún *Bicho*, aunque sí dos *Trepantes* de 1964,⁸⁷⁶ dos *Caçulos* de 1959 y *Relógio de sol* de 1960. Por su parte, de Oiticica se presentaron cuatro obras de entre 1959 y 1967. Resulta significativo que en el catálogo se incluyese en esta constelación el *Livro da criação* (1959) de Lygia Pape y *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) de Cildo Meireles, a pesar de no ser nombrados en el texto curatorial y presentarse la obra de Pape en la constelación siguiente. El catálogo fue acompañado de otro texto de Pérez-Oramas sobre Reverón, uno de Herkenhoff sobre la escena brasileña y la republicación de un texto de Guy Brett sobre la acción *Devolver la tierra a la tierra*, de 1979, de Oiticica.⁸⁷⁷

Finalmente, en gris, se presentó la constelación *Conceptual*. La selección de trabajos fue muy próxima a la sección latinoamericana de *Global Conceptualism*, centrada en los casos argentino, brasileño y los latinoamericanos de Nueva York.⁸⁷⁸ En Madrid se presentaron cincuenta y dos obras o conjunto de materiales que reconstruían otras tantas obras y/o experiencias. A pesar de que aquí se mantenga la división entre documento y obra, el límite difuso entre ellos hubiese hecho más oportuno romper con dicha dicotomía.

La constelación y su utopía fue entendida como algo poco ponderado hasta ese momento y que sería, una vez más, «el gran momento de ruptura del arte del Siglo XX en

⁸⁷⁶ Algunos de estos trabajos habían sido presentados en la sección curada por Guy Brett en *Arte de Iberoamérica*, así como en la exposición *America, Bride of the Sun...* Por otra parte, en el anteproyecto de *Heterotopías* de 1998 esta constelación se articulaba en el eje Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago, México, Caracas y Los Ángeles. Incluía textos de Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, León Ferrari y Alejandro Jodorowsky, junto a obras Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tucumán Arde, Arte de los medios, Alberto Greco, León Ferrari, Claudio Perna, Carlos Lepe, Alejandro Jodorowsky y el Grupo Asco, dando un cariz bastante más diversificado que la selección final.

⁸⁷⁷ Guy Brett, «To Return Earth to Earth», en *Cahier 2* (Witte de With: Róterdam, junio de 1994).

⁸⁷⁸ A diferencia de la muestra madrileña, en Nueva York se presentaron también trabajos de los argentinos Víctor Grippo, Roberto Jacoby, David Lamelas y Liliana Porter, además del colombiano Antonio Caro y el venezolano Claudio Perna. En Nueva York, por otro lado, no se presentaba la «clausura biológica» de Benedet.

América Latina».⁸⁷⁹ La *Conceptual* puede ser pensada como la constelación más cerrada en términos temporales, ya que todas las obras presentadas fueron realizadas entre 1963 y 1973, con la excepción de la obra de Ferrari *Leche*, de 1997. Deliberadamente, la curaduría definió la existencia de dos protoconceptuales. Por un lado, se presentaron las obras *Subdesenvolvido* (1964), *Texto abierto* (1966), *Dollar* (1966) y *Autorretrato probabilístico* (1967) del mencionado Waldemar Cordeiro, y por otro *Realidad 11* (1964), *Hoy 3* (1965) y *Santo Domingo* (1965) de José Balmes. Sus aportaciones fueron definidas respectivamente como «la exaltación de las cualidades popconcretas del objeto» y «la versión dadaísta del informalismo pictórico». Llama la atención aquí la dimensión «proto» dada a Balmes cuando no se presentó a otro chileno en la constelación al que pudiese haber influido. La opción por unos «proto» más próximos al informalismo y el objetualismo era una operación clara de distanciamiento de la lectura hegemónica que sitúa el paso al conceptual desde el minimal.⁸⁸⁰ Dicha dimensión «proto» de los artistas resulta además inoperante en este contexto, ya que temporalmente se presentaron obras anteriores como los *Vivo-dito* (1963) de Alberto Greco o *Caminbando* (1963) de Clark, entre otros.



Balmes, Cordeiro, Bony y probablemente registros de Greco, junto a *Trouxa ensangüentada* de Barrio. Se mezclaba así a los «protoconceptuales» con aquellos de la intención del acto creativo y los de prácticas corporales. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Se proponía a continuación un subnúcleo de artistas que utilizarían el lenguaje para la producción de significados y el replanteamiento de la función del arte en contextos de represión. En palabras de Ramírez, querían «explorar las características empíricas del lenguaje, convirtiendo el texto en un mero soporte para “comunicar nuevas axiologías”». ⁸⁸¹ Es decir, se trataría al mismo tiempo de un conceptual tautológico e ideológico. Aquí se

⁸⁷⁹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 41.

⁸⁸⁰ Un referente en esta lectura central de lo «proto» es la exposición *Eccentric Abstraction* curada por Lucy Lippard en 1966 en la Fischbach Gallery de Nueva York. Catherine Morris identifica esta exposición como «a sort of proto conceptual art» en Catherine Morris, «Six Years as a Curatorial Project», en *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Catherine Morris y Vincent Bonin (Nueva York: Brooklyn Museum, 2012), 1.

⁸⁸¹ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 41.

incluyeron trabajos como *História* (1968) de Antonio Dias o *Cuadro escrito* (1964) de León Ferrari, aunque esta obra no aparece referenciada en el listado. También cobraron sentido en este subnúcleo las instalaciones lingüísticas de Camnitzer como *Masacre de Puerto Montt* (1969)⁸⁸² —perteneciente a la colección del museo— o *A Perfect Circular Horizon* (1966-1968).



Constelación *Conceptual* con el archivo de Tucumán Arde en la primera imagen y *Leche* de Ferrari, *Parangolés* de Oitica y *Masacre de Puerto Montt* de Camnitzer en la segunda. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Un tercer subnúcleo se vinculó al «problema de la intención del acto creativo». En este se incluyeron los mencionados *Vivo-dito* de Greco, así como la fotografía *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony, acción que se planteó en un momento reconstruir, es decir, colocar en sala a una familia obrera. Aparte fueron incluidas las «tácticas de (re)significación ancladas en el cuerpo humano [...] propuestas sensoriales de carácter conceptual»⁸⁸³ del eje brasileño. *Caminbando* y *Diálogo de mãos* de Clark y los dos *Bólido vidrio* de Oitica fueron incluidas aquí junto el registro de *O Corpo é a Obra* (1970) de Antônio Manuel y otros dos trabajos de Artur Barrio de 1969. *Mancha de sangre* (1966) de Ricardo Carreira fue recreada también en este eje. También se presentaron dos *Parangolés* (1970) de Oitica, uno en esta constelación y el otro en la anterior. Custodiados por el Projeto Hélio Oitica, los *Parangolés* fueron reconstruidos y presentados junto a un video donde aparecen utilizados por la Escuela de Samba de Mangueira. Se planteó la idea de que los *Parangolés* pudiesen ser vestidos por el público durante la exposición, lo que no se llevó a cabo.

El quinto subnúcleo fue aquel que «denuncia a la falacia que representan los medios mediáticos de masas».⁸⁸⁴ Se incluyeron las *Fashion Fictions #1* (1966-1969) de Eduardo Costa y *Repressão outra vez / Eis o saldo* (1968) de Antônio Manuel, así como las *Inserções em circuitos ideológicos*, tanto en botellas de Coca-Cola como en billetes, de Cildo Meireles. Aquí se entendió también la presencia de la única obra actual de la constelación: *Leche*, de León Ferrari.

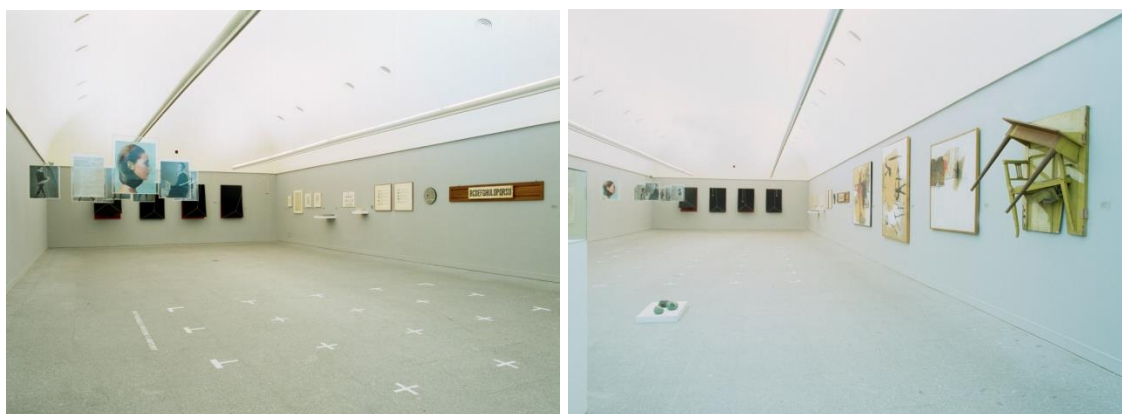
Simbólicamente, la explosión del subnúcleo fue la presentación del archivo Tucumán Arde de Graciela Carnevale, que propone de forma evidente el problema ya mencionado del límite entre obra y documento que cruza toda la exposición. Para Carnevale, la exposición «lo incorpora como elemento importante de su visión del arte de Latinoamérica, como una producción diferente con propuestas e incorporaciones propias y no

⁸⁸² Esta intervención fue reconstruida en el 2006 en la Galería Metropolitana de Santiago. Véase Cecilia Brunson, ed., *Luis Camnitzer. Santiago de Chile* (Santiago: INCUBO y Metales Pesados, 2007).

⁸⁸³ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 42.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

dependientes de los países centrales».⁸⁸⁵ Resulta llamativo que Ramírez hubiera decidido presentar en España la documentación de *Tucumán Arde*, a pesar de citarla textual y gráficamente en el catálogo de *Global Conceptualism*, donde se presentó únicamente un video de 1999 de Mariana Marchesi y Belén Gache sobre la experiencia.⁸⁸⁶ Tras la clausura de la exposición, todo el material de *Tucumán Arde* viajó al MACBA para presentarse en *Antagonismos. Casos de estudio* (2001),⁸⁸⁷ dirigido por Manuel Borja-Villel y José Lebrero Stals, quien antes había curado *Tierra de Nadie* (véase cap. 4.1.1). Se podría decir, por tanto, que *Heterotopías* fue el punto de origen de la sobreexposición del archivo Carnevale en los años siguientes. De hecho, al momento del préstamo la artista no sabía qué valor de seguro dar al archivo, es decir, no había ingresado su archivo al sistema museal.



Imágenes de la constelación *Conceptual* con obras pertenecientes a los subnúcleos de los «protoconceptuales», los de la «comunicación de nuevas axiologías» y el de los «medios de masas». Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

La exposición quiso cerrar ilustrando metafóricamente «el trágico desenlace de las utopías latinoamericanas en la última parte del siglo XX».⁸⁸⁸ Para ello se valió del artista Luis Benedit, cuyos espacios microcósmicos de *Minibiotrón* (1970) o *Fitotrón* (1972-1973) en su complejo microsistema encerrado representan el citado no-lugar aludido en el conjunto de la exposición. La constelación incluyó en el catálogo un texto republicado de Max Bense sobre Waldemar Cordeiro, otro de Justo Pastor Mellado sobre José Balmes, la reelaboración del texto de Ramírez para *Global Conceptualism*, uno de Olea sobre León Ferrari y un ensayo republicado de Guillermo Fantoni sobre la década de los sesenta en Argentina.

Es importante destacar para cerrar este apartado que, a pesar de presentar conceptualmente núcleos tan bien definidos, las imágenes de la instalación de esta constelación plantean un problema sutil de delimitación entre los distintos subnúcleos: si bien aparece la obra informalista de Cordeiro junto a los Balmes, a su lado aparece también

⁸⁸⁵ En relación a esta experiencia, la artista también ha comentado: «Se introduce otra problemática que ya no solo refiere al sentido de mostrar el archivo en estas exposiciones o acontecimientos sino a cómo mostrarlo concibiendo el montaje como una instancia también política». En Ana Longoni, «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo *Tucumán Arde*», *Latinart.com*, agosto del 2007, en <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=91>, última visita, 6 de enero del 2013.

⁸⁸⁶ Dicho video de 21 minutos de duración fue presentado también en 1999 en la exposición curada por María José Herrera en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires *En medio de los medios*.

⁸⁸⁷ Se consideró incluir en esta exposición obras de Cildo Meireles como *Projeto cédula* y *Cruzeiro do Sul*. Además de *Tucumán Arde*, se presentaban algunos trabajos desde América Latina de Víctor Grippo, David Lamelas, CADA, Lygia Pape y las *Inserciones en los circuitos ideológicos* de Cildo Meireles. Carta de José Lebrero Stals a Marta González, Barcelona, 14 de marzo del 2001. Archivo MNCARS.

⁸⁸⁸ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 42.

la obra de Bony y percibimos junto a esta los registros de Alberto Greco y una obra de Artur Barrio. Al otro lado de Balmes —situando la centralidad de los protoconceptuales— también se identificaban obras de los apartados dedicados al conceptual lingüístico y de los medios de comunicación. Respecto al modo en que Ramírez se ha aproximado al arte conceptual latinoamericano —en la línea marcada por Simón Marchán Fiz—, Miguel López ha comentado:

Una fórmula interpretativa reiterada casi sin variaciones en varios de sus textos posteriores: oponiendo, a grandes rasgos, un canon norteamericano «despolitizado» a un conceptualismo latinoamericano «político» que pervierte la estructura del primero e incide de forma activa en el espacio social. La afirmación, aunque ciertamente provocadora, dibuja una ruta de análisis estrecha y dicotómica, endeudada de matices esencialistas que no logran establecer un antagonismo real. [...] Posicionando tal distinción en muchas de las discusiones que han envuelto las interpretaciones sobre aquel escenario, siendo esta también —sorprendentemente o no— incorporada por los relatos «centrales» más ampliamente difundidos y convirtiéndose en muchos de los casos en muletilla mitificante de clasificación normalizadora.⁸⁸⁹



Luis Benedet, *Filotrón* (1972-1973). Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

No se puede dejar de señalar la ausencia en la exposición de los artistas ya mencionados (Khato, Matta, Do Amaral, Tamayo o Lam) a quienes se puede sumar, entre otros, una larga lista de surrealistas y conceptuales. Olea, a este respecto, se preguntaba:

¿Cómo es posible ignorar a figuras que son el lugar-común del mercado pintoresco de nuestra pintura y del arte institucional en nuestros países, de Wifredo Lam a Rufino Tamayo? [...] ¿De qué manera explicar el haber amputado de la muestra a los nuevos comodines del estereotipo —el arte «étnico-folklórico» del eje Frida-Tarsila que, en relación a Rivera, denunciaron siempre tanto a Torres-García como Siqueiros— y, en cambio, haber sacado del margen tanto a Débora Arango como a Beatriz González...?⁸⁹⁰

⁸⁸⁹ Miguel López, «How Do We Know What Latin American Conceptualism Look Like?», *Afterall Journal* 23 (2010): 8. Versión en castellano en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=643, última visita, 15 de diciembre del 2012.

⁸⁹⁰ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 59.

El margen al que Olea se refiere puede ser considerado al menos relativo al tomar en consideración que Beatriz González fue parte de la exposición objeto del ataque ideológico de Ramírez: *Art of the Fantastic*, de 1987. Así también, las obras de los artistas identificados por los curadores como más vinculados al mercado (de Matta a Khalo), fueron excluidas en cuanto no formarían parte del proyecto vanguardista que se postuló en el continente. Estas ausencias fueron tal vez el mayor punto de crítica en prensa a *Heterotopías*. Así lo planteó Julia Sáez-Angulo: «Huir de valores de mercado como Frida Khalo», lejos de ser motivo de orgullo, es una carencia, ya que esta artista con su pintura de denuncia y queja frente a su consorte, Diego Rivera, y sus circunstancias vitales, es un grito singular del feminismo íntimo de su época. El mercado fue algo añadido por el azar».⁸⁹¹

El monumental catálogo de la exposición, según Olea «caído del cielo»,⁸⁹² fue diseñado por Eduardo Szmulewicz y contó con 576 páginas. Su monumentalidad fue defendida por Olea y Ramírez: «Debido a las proporciones del asunto, a lo largo de medio siglo, el catálogo se insinúa como una vasta tarea de investigación de cuño monumental».⁸⁹³ Originalmente, este iba a contar con dos ensayos que funcionaban como antecedentes de los propios trabajos de los curadores: uno de Simón Marchán Fiz titulado «¿Son pertinentes aún las utopías al fin de las utopías?» y otro de Juan Manuel Bonet, «Ecos de las vanguardias latinoamericanas que reverberaron en España», los cuales posteriormente no fueron incluidos. No es de importancia menor que estos dos ensayos frustrados que debían ilustrar los antecedentes de los argumentos expuestos fuesen propuestos a historiadores españoles, en cuanto cuotas de validación local de un discurso del que Ramírez bebía y como forma de engarzar las vanguardias latinoamericanas con dos de los discursos más consolidados sobre el arte del siglo XX en el Estado español. El catálogo final se dividió en tres grandes áreas: primero una sección llamada «Ensayos teóricos», con textos de los curadores, una segunda área presentó cada una de las constelaciones con los textos de especialistas mencionados junto a la selección de obras correspondiente a dicho apartado, y finalmente una sección de «Documentos», que cambiaba el tipo de papel cuché a papel mate y presentaba imágenes y la transcripción fragmentaria de documentos relativos a cada constelación.

Las constelaciones en su ideología

Mari Carmen y Héctor sobre todo, se pusieron en posiciones radicales frente a todo esto, se hizo en medio de muchas tensiones, y no perdían ocasión para llamarles colonialistas a los españoles, pero a la vez después les agarraban la plata.⁸⁹⁴

Graciela Carnevale comentó sobre la exposición: «Propone un acercamiento al arte de Latinoamérica desde una mirada cuestionadora del statu quo»⁸⁹⁵. Dicho statu quo lo podríamos identificar con la línea anglosajona que hemos comentado (véase cap. 3.1) y que responde al formato historicista de narrar una historia evolutiva y dependiente de Occidente. Así, el proyecto se diseñó de forma acertada, tanto al revertir estereotipos sobre el arte moderno latinoamericano como al dar cuenta de formas disímiles en que ciertos movimientos del siglo XX pudieron cumplir funciones sociales diferentes. Sin embargo, a

⁸⁹¹ Julia Sáez-Angulo, «Versiones del sur. Arte en América», *Fela* (2001): 46. Archivo MNCARS.

⁸⁹² Olea dijo que «la oportunidad de un enorme catálogo es caída del cielo». Héctor Olea, carta a Ignacio y Valentina Oberto, Fundación Noa-Noa de Caracas, Austin, 13 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.

⁸⁹³ Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, carta a José Guirao, Austin, 6 de abril de 1999. Archivo MNCARS.

⁸⁹⁴ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

⁸⁹⁵ Graciela Carnevale, fax a Charo Huarte, Rosario, 15 de febrero del 2001. Archivo MNCARS.

pesar de intentar distanciarse de forma loable de una narración histórica, las constelaciones de *Heterotopías* establecieron un claro marco temporal de cada una de ellas que resultaba evolutivo, a la vez que generalista. Con ello se construyó una narración histórica que se distanciaba de los demás proyectos de *Versiones del Sur*: si los otros intentaban construir relatos medianamente disidentes con el canon, pareciera que *Heterotopías* intentaba unirse a ese canon. No por nada Ramírez definió a las corrientes concreto-constructivas como de «total importancia metropolitana»,⁸⁹⁶ mientras la propia autora ha comentado que «nuestra propuesta curatorial es cualquier cosa menos una: canon».⁸⁹⁷ Peligrosamente, el efecto de ello ha sido al acceso de ciertos materiales al mercado internacional y su desconexión de tramas de sentido locales.

Así también se perpetuaba, aunque fuera por inversión, una estructura de centro y periferia en lo que Pérez-Barreiro ha definido como «heroica dependencia».⁸⁹⁸ La reivindicación central, como bien plantea Lubow, era la búsqueda de una especificidad dentro del canon, una diferencia como «*prerequisite to full integration [that] recalls the arguments of some feminists for the virtues of single-sex education: a full mixing is the ultimate goal, but there is much preparation needed beforehand*».⁸⁹⁹ Dicha especificidad funcionó de una manera estratégica pensando en los receptores a los que Ramírez se estaba dirigiendo: el estadounidense y no el español. Tras esta experiencia madrileña Ramírez no volvió a presentar un proyecto en España a pesar de su interés manifiesto. En carta a la coordinadora de la muestra, esta indicó en relación a la exposición: «Héctor y yo creemos que su potencial de conocimiento y sorpresa tal vez (nos) abra puertas futuras en España. Ojalá».⁹⁰⁰

Existe también una diferencia entre el discurso elaborado en el catálogo y la presencia de obras en el espacio.⁹⁰¹ Si bien en el *display* de cada constelación los periodos eran contaminados por el presente, esto ocurría a partir de criterios prioritariamente formales, mediante obras que prolongaban una estética como herencia de dicho momento primario. Podríamos interpretar dicha estrategia utilizando los términos de Camnitzer cuando distinguía entre «arte conceptual» y «arte conceptualista», aunque aquí extendido a todo el siglo XX para referirnos a un «arte cinetista» o un «arte impugnadorista», que tendría un momento fundante a comienzos del siglo y que sería replicado, en términos formales, por generaciones futuras. Paradójicamente el propio Olea planteó al conceptualismo como «un ismo más, como el fenómeno lo indica»,⁹⁰² asumiendo su carácter de estilo y etapa en la historia del arte en absoluta oposición a las propias premisas del proyecto.

Por otro lado, la superposición de lugares de producción, tiempos de obras y repetición de artistas generó confusión más que la delimitación de marcos teóricos de lectura que se pretendía. A este respecto, aquella autocrítica que hicieron los responsables de *Global Conceptualism* con el *display* que generaron podría funcionar igualmente para *Heterotopías*: «*We regret that, unavoidably, intentions have been blurred and the sacralization of intentionally profane acts has occurred in the interest of recovering these histories*».⁹⁰³ Este asunto nos lleva a la cuestión de la

⁸⁹⁶ Mari Carmen Ramírez, «Reflexión heterotópica: las obras», op. cit., 37.

⁸⁹⁷ Mari Carmen Ramírez, «El desplazamiento de utopías», op. cit., 128.

⁸⁹⁸ Gabriel Pérez-Barreiro, «Algunos apuntes sobre exposiciones de arte “latinoamericano”: constelaciones, estrellas, temas y variaciones», ponencia presentada en el Congreso Internacional *Encuentros Transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*, Museo Reina Sofía, Madrid, julio del 2013. Audio disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/algunos-apuntes-sobre-exposiciones-arte-latinoamericano-constelaciones-estrellas-temas>, última visita, 10 de febrero del 2015.

⁸⁹⁹ Arthur Lubow, «After Frida», op. cit.

⁹⁰⁰ Mari Carmen Ramírez, carta a Guilletta Speranza, Austin, 29 de diciembre de 1999. Archivo MNCARS.

⁹⁰¹ Esto es algo que la historia de las exposiciones esta promoviendo complejizar. A este respecto, Pablo Lafuente ha observado: «*What is often forgotten was a consideration of what arguably constitutes the essential aspect of the medium of exhibitions: display. [...] The actual articulation of a specific set of relations between objects, people, ideas and structures within the exhibition form*». En Pablo Lafuente, «Introduction: From the Outside In — “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions», en *Making Art Global (Part 2): “Magiciens de la Terre” 1989*, Lucy Steeds y otros (Londres: Afterall, 2013), 12.

⁹⁰² Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 73.

⁹⁰³ Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, «Foreword», en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (Nueva York: Queens Museum of Art, 1999), xi.

cronología. Si bien el título define un marco temporal claro (1918-1968), resulta cuestionable el que no respetasen dichos marcos autoimpuestos con el fin de desplegar un juego formalista de continuidades en lo que puede ser leído como «una deshistorización de procesos culturales».⁹⁰⁴ Las perturbaciones temporales introducidas en cada constelación aludían a aquellas continuidades plásticas que operaban a nivel local, como la parodia en el caso argentino o el universalismo constructivista en Uruguay.

Si bien la articulación entre obras de arte y documentos es uno de los aciertos de la exposición, existía una contradicción entre la preocupación por el pensamiento teórico de los artistas que se manifiesta en el protagonismo dado a los documentos y el hecho de que dichas preocupaciones teóricas apenas contaminaran el discurso curatorial fundamentalmente eurocéntrico. Este se evidenciaba en la voluntad integradora desde donde se leía la historia del arte latinoamericano, y la misión misma que se proponía la operación curatorial: colocar al mismo nivel, revelar procesos previos a los centrales y subrayar la sofisticación de prácticas consideradas periféricas sin dar cuenta de la disputa con Occidente que muchos proyectos planteaban, desactivándolos por tanto.

Resulta igualmente criticable la exclusión de prácticas artísticas que se saliesen del canon occidentalizante de autoría, definición formal y trayectoria expositiva. Incluso se percibe un cierto desprecio hacia las prácticas indígenas, llamando «pueblos aborígenes» a quienes eran fuente de inspiración para Torres-García, casi como el arte negro para Picasso. En este sentido, se evitaba una de las mayores aportaciones del proyecto de 1989 de Dawn Ades de integrar prácticas populares y/o indígenas en su narración cronológica. Los términos en que Olea entendía a los latinoamericanos son particularmente elocuentes: éramos europeos nacidos al otro lado del charco.⁹⁰⁵ En ello daba continuidad a la opinión del economista del franquismo Álvaro Fernández Suárez cuando afirmaba que «Iberoamérica, en suma, es una prolongación excéntrica y meridional de la civilización de Occidente».⁹⁰⁶

Como hemos visto, el modelo constelar propuesto se planteaba como una alternativa crítica a la historia oficial que condenaba a los artistas latinoamericanos a «sobrenadar en la nada periférica, “sin-lugar” en el tiempo correspondiente».⁹⁰⁷ Sin embargo, como bien comentaron Burucúa y Gradowczyk, a través de la organización constelar no se

Aclara a qué historia oficial alude. ¿Será la historia canónica del modernismo? ¿Alguna versión producida por las academias latinoamericanas? ¿El gusto de algún historiador conservador? [...] Si aceptamos como hipótesis que con el término paradigma historicista Mari Carmen Ramírez se referiría a la versión canónica y etnocéntrica de la historia del arte moderno, y bien, este paradigma debe ser combatido, pero se requeriría hacerlo mediante una acción que tendiese a presentar los artistas y sus obras dentro del contexto en que ellos actuaron [...]. Difícilmente podría lograrse algo a partir de un «no-lugar».⁹⁰⁸

A este punto cabría añadir el poner en cuestión si efectivamente algunos de los artistas presentes como Torres-García o Lucio Fontana habrían estado ocultos en el relato de las vanguardias. Pero, más importante aún, habría que cuestionar el que la producción local — que no localista — sea clasificada como producida en la «nada periférica», «sin-lugar» o en el lugar mítico de las utopías. Un no-lugar propone la ausencia de América Latina en el discurso de las vanguardias centrales hegemónicas y, por tanto, la perpetua necesidad de ingreso o integración a dicho canon. Se trataba de su perpetuación como único camino

⁹⁰⁴ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «¿Constelaciones o paranatelonta?...», op. cit., 9.

⁹⁰⁵ En la presentación del *Documents Project* en el Centro de Arte Moderno de Madrid, Olea volvió a esta idea diciendo: «Como latinoamericanos todos somos españoles, segunda, tercera o quinta generación». En CAM Madrid, «Mari Carmen Ramírez comisaria del Worthan de Arte Latinoamericano del Museo de Houston», Madrid, 7 de mayo del 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KdahQDhglvQ>, última visita, 10 de febrero del 2015.

⁹⁰⁶ Álvaro Fernández Suárez, «Expectativa y futuro de un continente sonámbulo», *Cuadernos Americanos* 5 (1952): 8.

⁹⁰⁷ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», op. cit., 48.

⁹⁰⁸ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «¿Constelaciones o paranatelonta?...», op. cit., 6-7 y 13.

posible sin proponer ningún modo de articulación alternativa Sur-Sur. A contrapelo de las tesis de la curaduría, es posible considerar que dichas prácticas se produjeron en el «lugar que deja huella», en los términos en que Derrida entendió esta disyuntiva:

Una huella ha tenido lugar. Incluso si la idiomática tiene necesariamente que perderse o dejarse contaminar por la repetición que le confiere un código y una interlegibilidad, incluso si aquella no ocurre más que borrándose, si no sucede más que borrándose. El borrarse habrá tenido lugar, aunque sea de ceniza. Hay ahí ceniza.⁹⁰⁹

Particularmente criticable parece esta concepción si consideramos que la noción de «no-lugar» de Marc Augé⁹¹⁰ designa a espacios carentes de significación densa (el centro comercial, el aeropuerto, etc.). En iniciativas como Tucumán Arde u otras propuestas de articulación entre arte y política, esta consideración *sin lugar* o «no-lugar» funciona como una desactivación del lugar de enunciación que de ninguna manera puede ser definido como «nada periférica» o carente de densidad local. Por no mencionar que tanto Lucy Lippard⁹¹¹ como Simón Marchán Fiz⁹¹² incluyeron en sus libros tempranamente a Tucumán Arde a pesar de su hipotética naturaleza periférica. Enfocar el problema en el hecho de ser ignorados por la historia oficial puede ser peligroso por el lugar epistemológico eurocéntrico desde el que se enuncia, pero también por ser un lugar común de justificación que neutraliza otro tipo de interpretaciones.

Si bien el modelo constelar pudo funcionar a modo de un rizoma —como podría ocurrir con *F(r)icciones* o *Principio Potosí*, en desigual medida— diferentes factores hicieron que esto no fuera así. Como se ha podido ver, los propios conceptos utilizados para nombrar a cada constelación definían una linealidad temporal y evolutiva de la historia del arte. En segundo lugar, la alusión permanente a «nuestros vanguardistas» hacía referencia a un sentimiento de propiedad o pertenencia latinoamericana asociada en particular a presuntos maestros y líderes a los que se dotaba de un estatuto fundacional. Esto construyó una historia de triunfos que, finalmente, no hace sino ocultar las zonas oscuras de historias locales complejas.

Finalmente, para un público no especializado, el hecho de repetir artistas en diferentes constelaciones probablemente generase sensación de incertidumbre más que de estar frente a apuestas utópicas en diferentes momentos de sus carreras. Podríamos decir incluso que el modelo borraba el *dark side* de las propuestas luminosas y aquello que Nelly Richard denomina «localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses artísticos y de luchas culturales que especifican el valor *situacional* y *posicional* de cada dinámica de arte».⁹¹³

⁹⁰⁹ Jacques Derrida, *Cómo no hablar y otros textos* (Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997), 32.

⁹¹⁰ Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 2000 [Éditions du Seuil, 1992]). Para una lectura del peso de estas ideas en el arte contemporáneo véase Jesús Carrillo, «Los no-lugares de Marc Augé», *El Cultural*, 30 de abril del 2000, 32-33.

⁹¹¹ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Londres: Estudio Vista, 1973).

⁹¹² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

⁹¹³ Nelly Richard, «El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad», en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, comp. Simón Marchán Fiz (Barcelona: Paidós, 2006), 117.

Estados Unidos como lugar de validación de la narrativa

De forma paralela al desarrollo de *Heterotopías* en Madrid se creó en Houston el Departamento de Arte Latinoamericano del Museum of Fine Arts.⁹¹⁴ Ramírez se hizo cargo del mismo al volver a Estados Unidos. Tres años después de haber dejado su antiguo cargo en Austin, Gabriel Pérez-Barreiros fue quien tomó su relevo.⁹¹⁵ Este planteó un giro curatorial a la propuesta de Ramírez, intentando correr el velo de segregación entre arte latinoamericano e internacional. En sus propias palabras, «*thank goodness the Blanton has stopped trying to be the encyclopedic Latin American institution from A to Z*».⁹¹⁶ Para ello, integró la colección latinoamericana con la de arte europeo y estadounidense en el proyecto *American/Americans*. Así daba valor no solo al lugar de origen de los artistas sino también a su trayectoria de vida, indicando los lugares en los cuales estos desarrollaron su producción. Respecto a este giro, Ramírez hizo notar su molestia, planteando que «*he had to build a position against me to establish his own position, so he has been speaking against the specificity of Latin American art*».⁹¹⁷

El nuevo espacio curatorial de Ramírez fue complementado con un centro de investigación, según pactó con Peter Marzio: «*Before moving to Houston in May 2001, negotiated with Marzio to create a research center there to gather and disseminate information on Latin American artists. The International Center for the Arts of the Americas (I.C.A.A.)*».⁹¹⁸ Como efecto directo y más evidente de la exposición madrileña, a mediados del 2004 Ramírez y Olea curaron la exposición *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*,⁹¹⁹ a pesar de que la curadora defina a la muestra texana como una de «un potencial pionerismo».⁹²⁰ En cierta medida, la exposición fue el motor del rol prominente que Houston ha venido a desempeñar en el arte latinoamericano desde entonces.⁹²¹ Esto ha quedado claro en la vocación posterior del museo y en particular «*the long-range goal of the Board of Trustees of the Museum of Fine Arts, Houston: To make modern Latin American art an integral part of the museum's encyclopedic collection of world art*».⁹²² Hay que recordar que Ramírez intentó en variadas ocasiones hacer que *Heterotopías* itinerase a dicho museo cuando aún ella no era parte del mismo, lo que no fue posible a pesar de que Marzio visitó la exposición en Madrid en febrero del 2001. Como comenta Ramírez en correspondencia interna:

Me tomé la libertad de discutir la viabilidad de una presentación norteamericana de nuestra muestra con Peter Marzio, Director del Museum of Fine Arts, Houston. [...] Peter Marzio, además de viejo amigo, es un consecuente promotor del arte latinoamericano. La idea de la muestra no sólo le fascinó sino que, de inmediato, nos ofreció tanto el museo como los recursos necesarios para llevar a efecto dicha iniciativa. No sólo dispondría de unos 20.000 pies cuadrados de espacio para la muestra, sino que él estaría dispuesto a movilizar la cantidad de dinero necesaria tanto para su presentación como para su promoción en los Estados Unidos.⁹²³

⁹¹⁴ En octubre del 2010 se organizó una exposición conmemorando los diez años del departamento bajo el título *Rutas cosmopolitas: Houston colecciona arte latinoamericano* (véase el capítulo 6).

⁹¹⁵ Pérez-Barreiros había sido considerado como posible colaborador en el catálogo de *Heterotopías* con un texto titulado «Madí: la negación de toda melancolía».

⁹¹⁶ Arthur Lubow, «After Frida», op. cit.

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ *Ibid.*

⁹¹⁹ Para una reacción inmediata y sumamente positiva a la exposición, véase Guy Brett, «Inverted Utopias», *Artforum*, noviembre (2004).

⁹²⁰ Mari Carmen Ramírez, «El desplazamiento de utopías», op. cit., 128.

⁹²¹ De forma paralela a la exposición se organizó un simposio el 19 de junio del 2004. En él participaron los curadores además de Gabriel Peluffo, Andrea Giunta, Luis Camnitzer, Sônia Sakzstein, Lucy Lippard, Robert Storr y Terry Smith. Las actas de dicho simposio constituyeron la tercera publicación realizada por el ICAA. Véase Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Versions and Inversions...*, op. cit.

⁹²² Peter Marzio, «Forward», en *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (Houston: The Museum of Fine Arts y Yale University Press, 2004), ix.

⁹²³ Mari Carmen Ramírez, carta a Marta González, Austin, 7 de marzo del 2000. Archivo MNCARS. El interés de Ramírez por situar este discurso en la escena estadounidense quedó evidenciado en varios momentos. Por ejemplo, en

Sin embargo, el Museo de Houston tenía disponibilidad para presentar la muestra solo a partir de febrero del 2002, lo que hizo imposible organizar una itinerancia. Promovida por Bonet, se planteó también la posibilidad de que la exposición fuese al Haus der Kunst de Múnich. Ante dicha oferta, Christoph Vitali argumentó su negativa no únicamente respecto al corto plazo de tramitación de la itinerancia, sino además a que «*I've done a rather similar exhibition in Mexican art of the same period in Frankfurt some time ago. I simply feel that it would be unwise to enlarge the concept to South America in general now and present it again in Munich*».⁹²⁴ El director sin duda reconocía aquí el carácter historicista de la exposición.

De ahí que *Heterotopías* fuera reorganizada o reciclada de forma específica para el Museum of Fine Arts de Houston unos años después, aunque contase con bastante menos obras: cerca de doscientas cincuenta. El núcleo discursivo aquí fue la noción de inversión de las utopías como matriz para entender el arte latinoamericano de 1920 a 1960. Sin duda esto alude directamente al proyecto madrileño que, en su documentación interna, hablaba permanentemente de nociones de utopías invertidas, posibles, reciclables o inversoras. El giro invertido propuesto en relación al modelo central planteó «*a genuine manifestation of autonomy within the expanding eurocentric phenomenon [...]. Evince both the independence and the originality of Latin American avant-garde groups*».⁹²⁵ El nuevo título texano eliminó así la noción de heterotopía, fuertemente criticado por no haber «sido empleada con el rigor y la franqueza necesarios [...] es difícil aceptar que todos los artistas (ni siquiera la mayoría) representados en la exposición del Reina Sofía puedan estar encuadrados dentro de esa definición primera de heterotopía por parte de Foucault».⁹²⁶

La exposición texana fue dividida en seis constelaciones: *Universal y vernácula, Juego y dolor, Progresión y ruptura, Vibracional y estacionaria, Tocar y contemplar y Crípticos y comprometidos*. Si bien cambiaban los nombres, las constelaciones y sus textos fueron prácticamente los mismos que *Heterotopías*, solo eliminando la primera constelación *Promotora*. *Universal y vernácula, Juego y dolor y Vibracional y estacionaria* contaron en el catálogo con los mismos textos teóricos que las constelaciones *Universalista-autóctona, Impugnadora y Cinética*, respectivamente. *Progresión y ruptura* se correspondió con la constelación *Constructiva*, ampliada con un texto más de Ramírez. *Tocar y contemplar* se correspondió con la constelación *Óptico-háptica* y fue acompañada por los mismos textos con un cambio: en lugar de Pérez-Oramas sobre Reverón se incluyó un texto de Saúl Yurkiévich sobre Julio Le Parc. Finalmente, *Crípticos y comprometidos* se correspondía con la constelación *Conceptual*, contando con los mismos textos teóricos menos el de Fantoni. La selección de obras fue prácticamente idéntica. Solo se añadieron obras que no habían podido incluir en Madrid, como Orozco en la constelación *Impugnadora*. Continuando con el proceso iniciado en Madrid de que «cambiaba continuamente de sitio a los artistas»,⁹²⁷ aquí se efectuó el paso de algunas obras de una constelación a otra, como los *Parangolés* de Oiticica de la *Conceptual* a *Tocar y contemplar*. En cuanto a los documentos ocurrió lo mismo, con la salvedad de que Olea mantuvo en los documentos la primera constelación *Promotora* que aquí se llamó *Dogma y resistencia*.

Si el proyecto madrileño original planteaba nociones vinculadas a la historia del arte (óptico, cinético, conceptual, etc.), esta versión se tornó más poética en el sentido de «*place and displace artists and groups through a dynamic redding that is unreachable in the synchrony of traditional art-historical accounts*».⁹²⁸ Incluso puede ser pensado como una operación lingüística

carta al prestador de las obras de Figari, y tras la clausura de la muestra en Madrid, Ramírez comentó: «Los poquísimos ejemplares [del catálogo] que el Museo nos entregó se han venido diluyendo en lo que, para mí, es la mayor prioridad ahora: esto es, que tal vez el año próximo se logre una eventual exposición de HETEROTOPÍAS en los Estados Unidos». Mari Carmen Ramírez, fax a Fernando Saavedra Faget, Houston, 14 de junio del 2001. Archivo MNCARS.

⁹²⁴ Christoph Vitali, fax a Juan Manuel Bonet, Múnich, 25 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

⁹²⁵ Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, «Prologue», en *Inverted Utopias...*, op. cit., xvi.

⁹²⁶ José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk, «¿Constelaciones o paranatelo?», op. cit., 11-12.

⁹²⁷ Entrevista telefónica a Giulietta Speranza, 6 de junio del 2013.

⁹²⁸ Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, «Prologue», en *Inverted Utopias...*, op. cit., xvii.

que «puso de relieve la contradicción como rasgo inherente tanto de las obras y el fenómeno vanguardista como de la propia labor curatorial».⁹²⁹ Paradójicamente, las relaciones de las constelaciones en la versión texana promovía una lectura más lineal de la historia y por tanto, de las constelaciones mismas. En *Heterotopías* se enlazaba por ejemplo lo *Cinético* con lo *Promotor*, lo *Concreto-constructivo* y lo *Óptico-háptico*, o lo *Conceptual* con lo *Impugnador* y lo *Óptico-háptico*. En cambio aquí el mapa conceptual planteó una linealidad que comenzaría en *Universal y vernáculo* y terminaría con *Progresión y ruptura*.



Mapa conceptual de *Heterotopías* e *Inverted Utopias*, respectivamente.

La exposición fue designada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) como la mejor muestra temática en los Estados Unidos ese año. Sin lugar a dudas esta fue también el motor, por un lado, del reconocimiento de Ramírez al año siguiente con el premio a la Excelencia en Curaduría del Center for Curatorial Studies del Bard College, y por otro, su selección ese mismo año como una de las veinticinco personalidades hispanas más influyentes de los Estados Unidos según la revista *Time*.

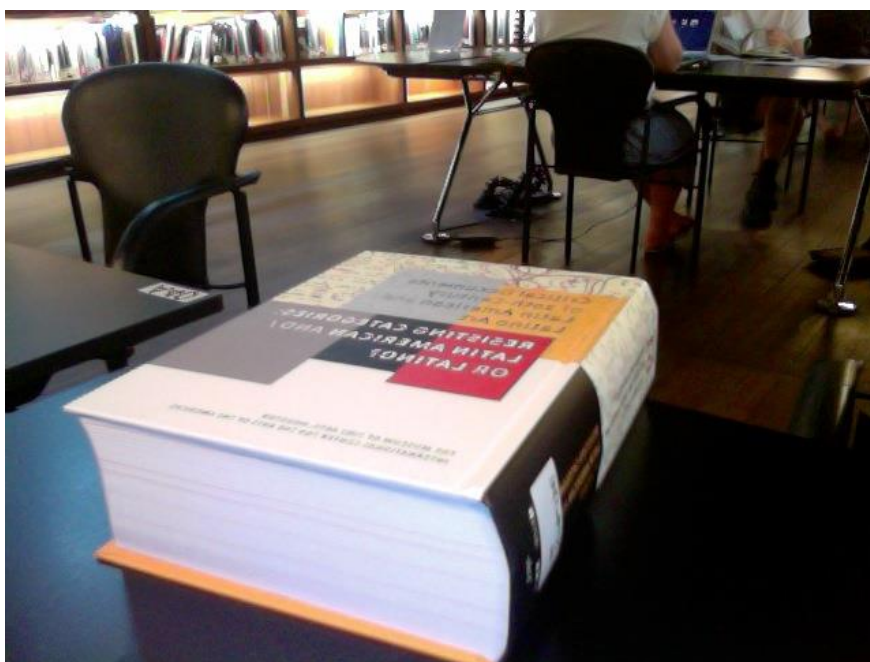
El ICAA *Documents Project*, centrado en la digitalización de documentos o fuentes primarias de arte latino y latinoamericano del siglo XX, fue también una continuación de esta investigación permanente que busca internacionalizar al arte latinoamericano. Sintomáticamente, el proyecto fue definido por Ramírez como una «*virtual constellation*» que, por su carácter selectivo, requería un «*curatorial approach*» que al mismo tiempo sería «*somewhat utopian in scope*».⁹³⁰ En *Heterotopías* se expusieron más de cien documentos y el mismo año de la exposición se convocó a la primera reunión de expertos —con cerca de

⁹²⁹ Gabriela Piñero, «Re-estructurar el proyecto...», op. cit., 15.

⁹³⁰ Mari Carmen Ramírez, «Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art», en *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, eds. Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea y Tomás Ybarra-Fraustro (Houston: The Museum of Fine Arts e International Center for the Arts of the Americas, 2012), 28, 30 y 32.

treinta y cinco especialistas de once países— para dar marcha al *Documents Project*. La iniciativa de búsqueda, selección y digitalización comenzó a operar en el 2005, primero con tres equipos locales, sumándose finalmente otros siete.⁹³¹ El proyecto ha venido a intentar corroborar que en América Latina efectivamente se ha producido teoría del arte. Esto a pesar de que la iniciativa se centre de forma clara —como fuese en *Heterotopías*— solo en la producción textual de los artistas y no los críticos, historiadores y teóricos. Llama la atención que se plantee en este proyecto web la idea de que «nunca ha habido diálogos a nivel regional»,⁹³² al igual que antes lo hiciese Dawn Ades y, desde otra perspectiva, la Red de Conceptualismos del Sur. Esto genera un efecto permanente de desmemoria de diferentes iniciativas que han articulado a agentes de la región.

Los frutos de este proyecto se han comenzado a ver desde el 2012, cuando se lanzó el sitio web y salió a la luz la primera de una serie de trece publicaciones: un libro nuevamente monumental de 1.160 páginas y que, transcribiendo textos desde Colón en adelante, intenta trazar una suerte de mapa de textos teóricos existentes, tanto de artistas como de intelectuales, que aquí son insertados en el debate sobre el problema nominal de lo latino y lo latinoamericano. Cabe destacar algunos errores que el propio libro incluye, como mencionar a Catherine de Zegher como curadora de *Magiciens de la Terre*, o que Alfred Barr viajó por Sudamérica en 1942 para construir la colección de arte latinoamericano del MoMA, cuando no lo hizo más que a Cuba y México. Otra vez la disputa se encuentra entre la escala monumental (la visibilidad) y el «valor *situacional* y *posicional* de cada dinámica de arte» que mencionaba Nelly Richard.



Fotografía del libro *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting categories: Latin American and/or Latino?* del año 2012.

⁹³¹ Gwendolyn Goffe, «Foreword», en *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art...*, eds. Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea y Tomás Ybarra-Fraustro, op. cit., 20-22.

⁹³² CAM Madrid, «Mari Carmen Ramírez comisaria del Worthan de Arte Latinoamericano...», op. cit.

5.1.2. La apropiación cartográfica. *F(r)icciones*. El curador como...

No existe ahí un pensamiento que se desenvuelva antes, previamente a la muestra; al contrario, sólo se puede dar simultáneamente a ella, puntualmente en cada instante en que es recorrida y mirada.⁹³³

Construir el sentido es deconstruir la significación.⁹³⁴

En el marco de los debates identitarios y sobre lo latinoamericano potenciados por las conmemoraciones del V Centenario de la Conquista, la Winnipeg Art Gallery de Canadá organizó la exposición *Cartografías*. Tras una larga itinerancia entre 1993 y 1995, aterrizó como última parada en la sala de la Fundación “la Caixa” de Madrid.⁹³⁵ El responsable de dicho proyecto fue Ivo Mesquita (São Paulo, 1951), a partir de su residencia curatorial en dicha ciudad canadiense en 1988. Mesquita había tomado contacto con esta galería pública por la participación de esta como representación canadiense en la XIX Bienal de São Paulo de 1987, a cargo de Sheila Leirner, en la que Mesquita curó junto a Sonia Salzstein-Goldberg *Imaginarios singulares*. Durante su estancia en Madrid para montar *Cartografías*, Mesquita conocería a José Guirao, quien dirigiría luego el Museo Reina Sofía.

El proyecto expositivo se posicionó de forma explícita contra los modelos históricos del arte latinoamericano y particularmente contra el modelo que Dawn Ades había trasladado al ámbito europeo. Así lo planteaba el director de la galería canadiense: «La historia latinoamericana que clasifica a su producción cultural en periodos y estilos se desarrolló según la historiografía y la crítica europea. Esta resultó de la exterminación de muchas historias que son tanto distintas como diversas».⁹³⁶ El giro del proyecto de la Winnipeg Art Gallery proponía dar valor a una mirada desde el Sur, intentando poner en entredicho —o «desterritorializar», como sugiere Mosquera— la imagen que desde Angloamérica se tiene de Latinoamérica.

«Mapas imaginarios» o «mapas del imaginario» fueron los marcos conceptuales con que se entendieron las obras de los catorce artistas seleccionados.⁹³⁷ Con ellas Mesquita pretendía superar la dicotomía entre dos vertientes del arte en la región: una ligada a la recuperación de «lo popular», de corte surrealizante, y otra de un arte militante. La exposición se propuso dos objetivos,

Primero, presentar una selección de la producción artística contemporánea «latinoamericana» y participar en el debate actual en torno a esta supuesta categoría artística; segundo, proponer una metodología de curaduría capaz de abordar la producción artística contemporánea, enfrentando críticamente la tradición institucionalizada y preservando la especificidad de los discursos plásticos. [...]

⁹³³ Ivo Mesquita, «Cartographies», en *Cartografías* (Madrid: Fundación “la Caixa”, 1995), 30. Esta afirmación fue utilizada también en el catálogo de la XIX Bienal de São Paulo. Véase Ivo Mesquita y Sonia Salzstein-Goldberg, «Imaginarios singulares», en *XIX Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo general* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987), 343.

⁹³⁴ Jean-François Lyotard, *Discurso, Figura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979), 37.

⁹³⁵ La exposición se presentó en la Winnipeg Art Gallery, la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, la National Gallery of Canada, The Bronx Museum of the Arts y la Fundación “la Caixa” de Madrid. El CaixaForum Madrid, en su nueva sede diseñada por Jacques Herzog y Pierre de Meuron e inaugurada en el 2007, presentó en noviembre del 2012 otra exposición que trabajaba el problema cartográfico, *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento*, bajo la curaduría de Helena Tatay.

⁹³⁶ Jon Tupper, «Prólogo», en *Cartografías*, op. cit., 6.

⁹³⁷ Los artistas participantes fueron José Bedia, Germán Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Neto, Juan Dávila, Iole de Freitas, Gonzalo Díaz, Carlos Fajardo, Julio Galán, Guillermo Kuitca, José Leonilson —a quien se dedica el catálogo—, Alfred Wenemoser y Nahúm Zenil.

Intenta someter a debate el papel del curador de arte contemporáneo considerando su institucionalización como punto de referencia del conocimiento y poder en el circuito de las artes visuales en la actualidad.⁹³⁸

La propuesta de Mesquita instituyó al curador como cartógrafo, responsable «de una cartografía de la disolución de las fronteras culturales».⁹³⁹ Se entendía al método de notación como una práctica que configura el territorio como situación intencionada, sentenciando que «cualquier teoría siempre es una cartografía».⁹⁴⁰ Esta exposición se presentó como una intervención de alta densidad en relación a los problemas que tanto este como otros críticos latinoamericanos venían y seguirían desarrollando con posterioridad al V Centenario. Al año siguiente, Mesquita continuó estos debates en un ensayo titulado «Latin America: A Critical Condition»,⁹⁴¹ donde retomaba los problemas que ya había comenzado tanto en *Cartografías* como en la Bienal de São Paulo de 1987, la exposición *O Desejo na Academia 1847-1916* en la Pinacoteca do Estado de São Paulo en 1991 o las conferencias impartidas en el simposio *Indentidade Artística e Cultural na América Latina* en el Memorial da América Latina de São Paulo en 1991 y el I Encuentro de Universidades en Bogotá en 1992.

Pasado este momento de densidad en torno a 1992, Mesquita y Mario Pedrosa (Río de Janeiro, 1965) —quien entró con posterioridad al proyecto del Museo Reina Sofía— retornaron a estos debates a propósito de la participación de ambos en la XXIV Bienal de São Paulo de 1998.⁹⁴² Pedrosa se había adentrado en estos problemas con anterioridad, en 1996, en la exposición *Histórias* de Valeska Soares, quien también formó parte de *F(r)icciones*, en la que planteó el concepto de historia como un espacio difuso entre *history* y *story* que «unlike the more limited English “histories”, the Portuguese “histórias”, much like the French “histoires” and the Spanish “historias” may identify both fictional “and non-fictional” texts, thus making at once the historical, the anecdotal, and the literary».⁹⁴³

Esta delimitación teórico-poética de la noción de historia fue recuperada tanto en los textos de la bienal como de *F(r)icciones*. Pedrosa, formado como artista visual, presentó un año después de la bienal y en la Galería Luisa Strina de São Paulo sus trabajos artísticos *Diários*, en los que se preguntaba sobre el estatuto del documento en tanto ficción. A pesar de no haberla visto personalmente, *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth, presentada en 1991 en el Brooklyn Museum, funcionó como un punto de referencia de su trabajo como curador por la sobreposición de campos de conocimiento que implicaba. La exposición se presentaba ahí como la obra de arte misma, simultáneamente a como lo hacía Fred Wilson en *Mining the Museum*. La distribución de las obras en sala operaba en ambos casos a partir de conceptos en debate, particularmente la representación de la sexualidad y la raza. En Kosuth, además, las obras fueron acompañadas por intervenciones textuales en los muros: de Leo Steinberg a Adolf Hitler.⁹⁴⁴

⁹³⁸ Ivo Mesquita, «Cartographies», op. cit., 14. Además de los textos mencionados fueron invitados a escribir Justo Pastor Mellado y Paulo Herkenhoff, quien desarrolla un «glosario incompleto» de conceptos relacionados con el arte latinoamericano.

⁹³⁹ Ivo Mesquita, «Cartographies», op. cit., 20.

⁹⁴⁰ Ivo Mesquita, «Cartographies», op. cit., 28. Para un análisis de esta exposición, véase Mónica Amor, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Londres: Iniva y MIT Press, 1995 [revista *Third Text*, 1994]), 247-257.

⁹⁴¹ Publicado en Noreen Tomassi y otros, eds., *American Visions / Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere* (Nueva York: Aca Books y Allworth Press, 1994).

⁹⁴² Lisette Lagnado prepara actualmente una publicación sobre esta bienal para la serie de libros *Exhibition Histories* de Afterall, Londres.

⁹⁴³ Adriano Pedrosa y Valeska Soares, *Histórias* (São Paulo: Galería Camargo Vilça, 1996), 3. La misma frase es utilizada luego en la bienal; véase Adriano Pedrosa, ed., *Núcleo histórico: antropofagia e histórias do canibalismo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 560.

⁹⁴⁴ Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at The Brooklyn Museum* (Nueva York: The New Press y The Brooklyn Museum, 1992).



Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, Brooklyn Museum (1991) y Fred Wilson, *Metalwork 1793-1890* dentro de *Mining the Museum*, Maryland Historical Society (1992).

Los curadores adoptaron el concepto de «contaminación» de la XXIV Bienal de São Paulo de 1998, concepto que, a su vez, es heredero de la antropofagia brasileña de los años veinte. La bienal, curada por Paulo Herkenhoff, tomó como eje el pensamiento de la historia cultural universal desde Brasil, a partir de la reapropiación del modernismo desde la especificidad local. Para ello resignificó las ideas de «densidad» como condensación de significados y de «espesor de la mirada» que había desarrollado Jean-François Lyotard en su libro *Discurso, Figura*.⁹⁴⁵ Este autor ha sido generalmente recluido a un relato simplista de lo postmoderno, cuando fue también un militante activo en el mayo del 68 francés. Este texto estético, anterior a su conocida condición postmoderna, subraya la función espesa de la figura en la conformación de lo discursivo. Se trata de una defensa del ojo en la cual el trabajo teórico funcionaría como un mediador necesario «en la construcción de un concepto o en llenar de significación un término que sea capaz de dar cuenta de la peculiaridad extra-lingüística de la obra de arte».⁹⁴⁶ Su aproximación mantiene la división entre lo visual y lo textual como dos entidades, si bien complementarias, excluyentes entre sí, lo que replica la división entre teoría y praxis. El lugar de la mirada que trabaja Lyotard es interpretado libremente por Herkenhoff. Este lo asocia a una posición espacial que permitiría descentrar el discurso eurocéntrico a partir del reconocimiento de lo múltiple.

La bienal se estructuró en cuatro exposiciones con múltiples curadores. Cada curaduría se entendió como un espacio diferente, dando prioridad a la multiplicidad de lecturas posibles sobre la unidad, entendiendo las propuestas curatoriales como «a discourse of the inventive and poetic reading of art».⁹⁴⁷ Pedrosa fue responsable junto a Herkenhoff de la exposición *Arte Contemporânea Brasileira* y formó parte del equipo curatorial de la exposición central, *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Dicho equipo estuvo compuesto por una suma de voces entre las que se contaban Dawn Ades, Mari Carmen Ramírez, Lisette Lagnado, Luis Pérez-Oramas, Catherine David, Justo Pastor Mellado, Aracy Amaral o Robert Storr, del total de veinticinco curadores que conformaban solo esa sección sin

⁹⁴⁵ Federico Jiménez comenta en el prólogo de la primera edición castellana del libro que la figura es «la meditación o la pasión que la socialidad discursiva pueda prescindir de su aplanamiento discursivo y ofrecer una plasticidad, un terreno de juego, una playa en donde la moneda pueda caer de canto. Esa imposibilidad tercera del “a cara o cruz” es la que alberga la sombra de la figura, la posibilidad del objeto (“transicional”) artístico». En *Discurso, Figura*, Jean-François Lyotard (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979), 14. En 1974 el autor publicó *Economía libidinal*, donde trabajó el problema de la intensidad en relación a la forma banda de Möbius. Ahí planteó: «Las intensidades corren en ella sin encontrar término, sin chocar jamás con el muro de una ausencia, con un límite que sería la marca final de una falta». Jean-François Lyotard, *Economía libidinal* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990), 11.

⁹⁴⁶ Jean-François Lyotard, *Discurso, Figura*, op. cit., 20.

⁹⁴⁷ Paulo Herkenhoff, «General Introduction», en *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 35.

contar a los «consultores». Dentro de estos se encontraba la única española involucrada en el proyecto, María Concepción García Sáiz, directora del Museo de América, quien escribió un pequeño texto titulado «El pasado también nos devora. En torno a la construcción de identidades nacionales sincréticas durante la colonia». La megaexposición contraponía obras internacionales del siglo XVI al XX con el arte contemporáneo brasileño. Como indica Pedrosa, «las contaminaciones eran siempre precisas, conceptualmente articuladas, y aunque sutiles, ganaban fuerza en el conjunto debido a su carácter de extrañamiento y pertinencia».⁹⁴⁸

Para el curador general, el núcleo histórico de la bienal vino a presentar «*for the first time, an exhibition [that] directly integrates specific issues of Brazilian culture orchestrated in a discussion with Western art that joins Aleijadinho and Goya, Volpi and Van Gogh, Lygia Clark and Eva Hessen in dialogue*». Tanto en las relaciones espaciales de las obras como en la aceptación de la subjetividad de los diferentes enfoques curatoriales, Herkenhoff dejó en evidencia su vocación de «curador de curadores», que explicitó al plantear que «*the only things that interest me are those which are not mine*».⁹⁴⁹ Por su parte, Mesquita colaboró como parte del equipo curatorial de la exposición *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. En un modelo cercano a la Bienal de La Habana, cada curador se hizo cargo de una región del mundo. Bajo el título *Antropofagia: «Art History as a Ready-Made-in-Waiting»*, Mesquita fue el responsable del eje Estados Unidos-Canadá. Se trató de la única excepción de curador no-nativo del territorio de investigación.⁹⁵⁰

El método propuesto por Mesquita del curador como cartógrafo aquí fue ampliado al curador como cosmógrafo. En palabras de Herkenhoff, «*“Roteiros...” would be the work of cosmographers searching for a gaze of, about or for his/her region. Two principles were established as a curatorial method: to come and go. The curators should effectively constitute their “Roteiros” by means of an experience of treading the territory for a (re)cognition of its art*».⁹⁵¹ Cada equipo «regional» desarrolló así una investigación cosmográfica que finalmente no fue expuesta —como ocurrió con *Global Conceptualism*— en un formato de delimitación territorial, sino que como un diagrama de transparencias y diálogos curatoriales de las regiones. El eje Estados Unidos-Canadá, en concreto, estuvo fuera de la exposición particular y se diseminó por diferentes espacios de la bienal.

El catálogo de *Roteiros...* finaliza con una nota editorial de Pedrosa, que es continuada por un fragmento del *Aleph* de Jorge Luis Borges. Dicho texto fue acompañado por una fotografía de Gabriel Orozco que se presentó luego en dos espacios introductorios de *F(r)icciones*. El texto citado de Borges parte con una afirmación radicalmente oportuna para *F(r)icciones*: «*I arrive, now, at the ineffable center of my story. And here begins my despair as a writer. All language is an alphabet of symbols whose use presupposes a past shared by all the other interlocutors*».⁹⁵²

⁹⁴⁸ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», en *F(r)icciones* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 213.

⁹⁴⁹ Paulo Herkenhoff, «General Introduction», op. cit., 37.

⁹⁵⁰ El resto de curadores de la exposición fueron Ami Steinitz, Apinan Poshyananda, Awa Meite, Bart de Baere, Lorna Ferguson, Louise Neri, Maaretta Jaukkuri, Rina Carvajal y Vasif Kortun.

⁹⁵¹ Paulo Herkenhoff, «To Come and Go», en *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, XXIV Bienal de São Paulo Vol. 2 (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 26.

⁹⁵² Jorge Luis Borges, *The Aleph. A Personal Anthology* (Nueva York: Grove Press Inc., 1967), 149. Citado en *Roteiros...*, op. cit., 331.

La yuxtaposición cartográfica

F(r)icciones nació tras un intenso proceso de negociaciones y cambios dentro de *Versões del Sur*. Originalmente, la muestra fue titulada *Cultura, arte popular y las vanguardias*,⁹⁵³ luego *Contaminação: da matriz popular à arte global*,⁹⁵⁴ *De lo erudito a lo popular* y finalmente *Entre lo popular y las vanguardias. Creación e industrialización en el arte de vanguardia de América Latina en la segunda mitad del siglo*. Dichas propuestas fueron articuladas bajo la curaduría de Aracy Amaral, e Ivo Mesquita fue invitado durante el proceso como curador adjunto. En sus diferentes versiones, el proyecto pretendía poner en tensión la producción industrial con aquella de carácter popular para generar «un resumen ejemplar de la heterogeneidad de la creación artística del Continente, así como de su diversidad étnico-cultural, característica de su singularidad y riqueza».⁹⁵⁵ El criterio de selección propuesto fue el de la pretendida calidad sobre las cuotas geográficas.

Además de las obras que serían seleccionadas durante un viaje por más de doce países de la región, el proyecto proponía un ciclo de conferencias y un espacio de video en sala, el cual presentaría tanto videoarte como fragmentos de telenovelas y anuncios publicitarios. En el proyecto redactado con el primer nombre además se hacía referencia al estado de la cuestión en la escena internacional tomando a *Magiciens de la Terre* como punto de inflexión en la mirada occidental sobre la otredad. Se plantearon siete ejes temáticos: 1. «El artista como artesano» (Torres-García, Reverón, Volpi); 2. «Grabado y cerámica popular» (Minas Gerais, México, Paraguay y Chile); 3. «Pinturas y objetos» (ambientes e instalaciones) (Doris Salcedo, Beatriz González, Cildo Meireles, Pepón Osorio, Los Carpinteros y Felipe Ehrenberg, entre otros); 4. «Hacer artístico y medio urbano» (Jorge de la Vega, Alberto Greco, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Oiticica, Artur Barrio y Francis Alÿs, entre otros); 5. «Arte y medios de masa» (Porter, Muniz, Dittborn y Camnitzer); 6. «Fotografía» (Ronsangela Rennó, Luis Braga, Miguel Rio Branco y Ana Mariani); y 7. «Cine» (Central do Brasil, Hora da estrela, bye bye Brasil, Concierto barroco y Morangos de chocolate).

Tras la renuncia de Amaral el 13 de enero de 1999,⁹⁵⁶ Mesquita quedó en el cargo de curador principal. Este propuso un giro en el abordaje de la historia que no fue del todo bien recibido por el museo y por Zaya. Así lo comenta una de las coordinadoras de *Versões del Sur*: «Ayer nos llegó el proyecto de Ivo Mesquita como comisario de la exposición que dejara Aracy [...]. Todavía no es claro que Ivo lleve la exposición, Marta ha tenido una reunión con el director y se hablará del tema. Al parecer esta decisión ha desconcertado a Octavio Zaya, por lo tanto no sabemos qué va a suceder finalmente».⁹⁵⁷ Así se lo expresó Guirao a Mesquita: «Ayer tratamos detenidamente el cambio que has operado en la propuesta “Contaminación: de la raíz popular al arte mundial” y no nos parece acertada. Con esta nueva orientación faltaría la visión más histórica que la anterior tenía y que fue aceptada por todo el equipo».⁹⁵⁸

Dicho conflicto fue resuelto mediante el acuerdo de que la historia había de ser necesariamente pensada desde el lugar de enunciación del presente. Dentro del contexto de

⁹⁵³ Bajo dicho título se menciona la inclusión de Volpi, Liliana Porter y Rosangela Rennó, ni uno presente en la versión final de la exposición. Rennó, sin embargo, tuvo de forma paralela una exhibición en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid, a la vez que Liliana Porter otra en Espacio Mínimo.

⁹⁵⁴ La traducción que se hizo al castellano fue «Contaminación: de la raíz popular al arte mundial».

⁹⁵⁵ Aracy Amaral e Ivo Mesquita, «Entre lo popular y las vanguardias. Creación e industrialización en el arte de vanguardia de América Latina en la segunda mitad del siglo», 15 de junio de 1998. Archivo MNCARS.

⁹⁵⁶ En palabras de Mosquera, «después de la primera reunión en Madrid Aracy Amaral, que era la más vieja del grupo y la más sabia, dijo que ella no seguía; “no aguanto al Basualdo, estos españoles son impresentables, y yo no sigo”. Demostró su gran sabiduría y entonces le pasó la pelota a Ivo Mesquita», entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

⁹⁵⁷ Patricia Ibáñez, «ref.: Visiones de Latinoamérica», carta a Carlota Álvarez, sin fecha. Archivo MNCARS.

⁹⁵⁸ José Guirao, fax a Ivo Mesquita, Madrid, 16 de febrero de 1999. Archivo MNCARS.

Versiones del Sur, el proyecto tomaba como base el marco histórico artístico de la propuesta de Amaral, ya que

Debería responder a la necesidad de una exposición que ofreciera un contexto histórico, discutiera la tradición artística de la modernidad en el continente y estableciera una conexión con las otras muestras que se ocuparían de la contemporaneidad. Al mismo tiempo, nuestro proyecto debería proponer un contrapunto a la muestra organizada, dentro del mismo conjunto, por María Carmen Ramírez y Héctor Olea, de carácter historiográfico [...]. A nosotros nos interesaba justamente problematizar la noción de historia, como categoría del conocimiento, y los medios en que es construida e interpretada.⁹⁵⁹

Mesquita invitó a Pedrosa a colaborar en el proyecto, ingresando oficialmente en marzo del mismo año. Fueron contratados por dos millones y un millón y medio de pesetas respectivamente. Desde el museo, la exposición fue coordinada por Alicia Sainz Rosas y posteriormente por Osbel Suárez⁹⁶⁰ e Iliana Naranjo. El diseño estuvo a cargo de Aurora Herrera. Los dos curadores decidieron replantear el proyecto original de Amaral, ya que este venía a «reforzar lo que ya se sabía. Esa es la historia oficial, ¿por qué vamos a hacer una muestra para contar otra vez la historia oficial, que toda la gente lo sabe?». ⁹⁶¹ Plantearon así utilizar el título de *F(r)icciones* como cruce de los conceptos de ficción y fricción para «problematizar la noción de historia». Los conceptos funcionarían como:

Instrumentos posibles de investigación. [...] Fundamentalmente relacionada en el cruzamiento de la literatura con la crítica, con la poesía, con la teoría, con la imaginación y con la reflexión. Entre estas varias instancias, el estatuto de obra no encuentra resolución final y única, al contrario, cuestiona las resoluciones finales y únicas. En este sentido, historia, cuento, biografía, ficción son narrativas que aquí se juxtaponen, se interrelacionan, se entrecruzan, en fin, se confunden.⁹⁶²

Si nos remitimos a Adorno, la fricción sería el inevitable resultado de la preocupación del artista por su obra en relación al mundo que le rodea,⁹⁶³ entendiéndose así como un choque o conflicto con la historia. Pedrosa advierte en particular lo conflictivo del hecho de estar «reconstruyendo historias que aún no han sido completamente construidas». ⁹⁶⁴ Su carácter fragmentario y de pastiche desplaza intencionadamente la gran narrativa y se sitúa como posibilidad de neutralizar la mirada de la medusa,⁹⁶⁵ que petrifica y sanciona con estatuto de verdad una historia posible desde ciertas sensibilidades latinoamericanas.⁹⁶⁶

La relación entre pasado y presente propuesta por la curaduría no funcionaba en las dos direcciones. A diferencia de la bienal de 1998, que había pretendido contaminar las obras históricas con proyectos contemporáneos que las devoraban de forma antropofágica, *F(r)icciones* se propuso lo inverso: friccionar lo contemporáneo con obras históricas, «ignorando de manera deliberada cronologías y linealidades»,⁹⁶⁷ en palabras de Pedrosa. Este también enfatizaba el interés de la muestra por las microhistorias y que «el abordaje

⁹⁵⁹ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 213.

⁹⁶⁰ Tras trabajar cerca de diez años en el Museo Reina Sofía, Suárez dejó su cargo de coordinador de exposición y fue curador de *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* en la Fundación Juan March en el 2011.

⁹⁶¹ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

⁹⁶² Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Concepto exposición “F(R)ICCIONES”», documento enviado para ser presentado al Patronato del Museo. São Paulo, 20 de enero de 1999. Archivo MNCARS.

⁹⁶³ Theodor Adorno, «Commitment», *New Left Review* 87-88, Londres, septiembre-diciembre (1974): 75-78.

⁹⁶⁴ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 213.

⁹⁶⁵ Véase Adriana Valdés, «Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro», en *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura* (Santiago: Editorial Universitaria, 1996), 88. Valdés fue contactada por el museo también para facilitar bibliografía que permitiese pensar las exposiciones.

⁹⁶⁶ Mesquita daba clases desde el año 1996 durante un semestre al año en el programa curatorial del Bard College en Nueva York. En ese contexto se le invitó a hablar sobre arte latinoamericano, concepto con el que él no se sentía cómodo, al menos en el modo en que era entendido en Estados Unidos. Ante ello sugirió que «antes que una categoría, existía una sensibilidad latinoamericana», mezclando diferentes artes para pensar a América Latina como un lugar «entre». Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

⁹⁶⁷ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 213.

del tema histórico es contemporáneo»,⁹⁶⁸ desplazando el eje de la reflexión fuera del interior de las obras. Por el contrario, la estrategia curatorial estableció diálogos inventados en la historia latinoamericana desde la colonia en adelante. Tal como fuera explicado a la directora del Museo de América, «el punto fundamental de *F(r)icciones* es la problematización y cuestionamiento de la historia y la representación, y su relación con las prácticas artísticas y curatoriales, a partir de la experiencia latinoamericana».⁹⁶⁹

Además de la crítica a la historia, los curadores intentaron «trabajar el proyecto como una especie de crítica institucional [...]. La primera pregunta, en este sentido, es qué lleva al principal museo de arte moderno y contemporáneo de España a invertir en un proyecto con esa ambición, y por qué en este momento».⁹⁷⁰ Además de la evidente inversión económica de empresas españolas en América Latina durante los años noventa, Mesquita destacó que «España todavía no ha producido un gran *connaisseur* de América Latina, latinoamericanistas como existen a montones en Estados Unidos. Es curioso darse cuenta de que, al menos en el territorio de las artes plásticas, no existe ese profesional familiarizado con la producción artística del continente, como los hay en Francia, Holanda o Italia». Ante esa situación, ellos cumplirían la función de llenar un vacío y se plantearían «la obligación de mantener un estado de cierta confusión, una ambigüedad, como forma de continuar conduciendo nuestro destino y no llenar apenas las lagunas abiertas por los discursos sobre nosotros».⁹⁷¹

Junto a la referencia de la bienal de Herkenhoff y la exposición *America, Bride of the Sun* (véase el capítulo 4) —que para Mesquita fue una de las mejores organizadas en relación al V Centenario—, la fuente fundacional teórico-poética del proyecto fue *Ficciones* de Jorge Luis Borges, quien había sido inspiración clave también para la bienal. Allí el autor presenta una serie de escritos que se mueven entre el ensayo y la literatura. Para Pedrosa, este entrecruzamiento se enmarcaría en la definición de las artes visuales en la postmodernidad. Sobre el libro, el curador planteó una idea que es extensible a la propia exposición: «Lo que está en juego o puesto en cuestión es la verdad. Lo que se encuentra en fricción son los varios tipos de narrativas que apuntan, a su vez, a la posibilidad de muchas verdades».⁹⁷²

Partiendo de estas premisas, las obras «fueron elegidas porque encadenan una narración muy precisa sobre lo latinoamericano».⁹⁷³ Dicha referencia a *lo latinoamericano* y no *al arte latinoamericano* desmarca al proyecto de la narración del arte como un ámbito separado del resto del hacer histórico. También propone la lectura del continente como una unidad coherente pero que no responde a un canon preestablecido ni a una única línea enunciativa. Así, y como se comentó en varios medios de prensa, los curadores de la exposición la plantearon como una «metáfora sobre el continente, presentando una percepción de imágenes laberínticas, como la narración de viajes a Latinoamérica».⁹⁷⁴

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ Ivo Mesquita, carta a Paz Cabello Carro, São Paulo, 31 de enero del 2000. Archivo MNCARS.

⁹⁷⁰ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 213-214.

⁹⁷¹ *Ibid.*, 214.

⁹⁷² *Ibid.*, 216.

⁹⁷³ Ivo Mesquita, carta a Juan Manuel Bonet, São Paulo, 5 de julio del 2000. Archivo MNCARS.

⁹⁷⁴ Citados en Antonio Topacio, «Cinco propuestas en torno al arte en América», *El Día de Cuenca*, 25 de enero del 2001, 24.

Lorenzo Vaccaro. La pieza de 1,84 cm de alto de la colección de la catedral primada de Toledo se multiplicaba al infinito en los espejos, mientras se repetía también la fotografía *Ball on Water* de Gabriel Orozco. Junto a ella se encontraba *Favourite Games* del artista más presente en la exposición, Leonilson: un pequeño dibujo en tinta china donde un hombre sostiene las palabras «truth/fiction». La obra de Orozco reflejada en el espejo inevitablemente remitía al texto de Borges citado anteriormente:

*In the lower part of the strep, toward the right, I saw a small iridescent sphere, of almost intolerable brilliance. At first I thought in rotary: then I understood that this movement was an illusion produced by the vertiginous rights it enclosed. [...] I saw interminable eyes nearby looking at me as if in a mirror; I saw all the mirrors in the planet and non-reflected me. [...] I saw in a study in Alkmaar a terraqueous globe between two mirrors, which multiplied it without end.*⁹⁷⁶



Primer acceso a *F(r)icciones* con *Alegoría de América* de Lorenzo Vaccaro, *Sin título (preservar)* de Valeska Soares y otras obras. Segundo acceso a *F(r)icciones*, con *O coleccionador* de Waltercio Caldas. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

El segundo acceso presentaba una vitrina al centro donde se encontraba *O coleccionador* de Waltercio Caldas, un libro que repite como patrón la palabra «FIM». El espacio era entonces comienzo y fin de la exposición. En los muros acristalados se volvía a presentar la obra de Orozco en un lugar equivalente pero opuesto a la anterior. Este artista, que participó por primera vez en una exposición internacional en *America, Bride of the Sun*, lo hizo posteriormente en el Museo Reina Sofía en la exposición *Cocido y crudo* curada en 1994.

La condición espejada de ambos accesos remite sin duda al llamado «estadio del espejo» de Lacan. Este hace referencia al reconocimiento de la individuación del niño —en este caso del espectador— y de la distancia respecto a sus padres —en este caso, respecto a las obras—. El público español operaría como un «niño» que se reconoce «distanciado» de esa historia del arte latinoamericano contaminada productivamente. Así también el espejo funcionaría como multiplicador de lecturas y de la «imagen representativa» de lo latinoamericano. Como ocurriese también con la Bienal, se trató de una «mirada brasileña» a la cultura contemporánea. Para Pedrosa, «these corridors were the passages in *F(r)icciones* where the authorial or auteur's gesture of the curators were more strongly felt».⁹⁷⁷

En el espacio entre esas dos introducciones —una de corte más histórico y otra contemporánea—, se encontraba el pasillo central de la exposición con la sección *Mapas, paisajes y laberintos*. La sección se delimitaba por dos muros cortos donde se presentaba el *statement* curatorial, repetido a modo de espejo. La sala fue interpretada en términos

⁹⁷⁶ Jorge Luis Borges, *The Aleph. A Personal Anthology* (Nueva York: Grove Press Inc., 1967), 149. Citado en *Roteiros...*, op. cit., 331.

⁹⁷⁷ Catherine Thomas, «Interviews Adriano Pedrosa. Truth, Fiction (Favorite Game) [Attrib.], en *The Edge of Everything. Reflexions on Curatorial Practice*, ed. Catherine Thomas (Alberta: The Banff Centre, 2002), 39.

formalistas como una «atmósfera de feísmo que transpira la exposición por vulgaridad propia que remite el añoso kitsch de las grandes superficies cubiertas de espejos y por esa corriente caótica que inicia en su reflejo múltiple y protoesquizoide [...] el fracaso estético de la puesta en escena».⁹⁷⁸

Al ingresar a esta narrativa a través de la alegoría de América, la instalación de Valeska Soares funcionó a modo de juntura. Soares —que participaba también este año en *Ultrabarroco*— presentó la obra *Sin título (preservar)* de 1991, que consistía en 26 ramilletes de rosas colombianas rojas, cubiertas hasta las puntas de algodón. Tras ella se encontraba el *Estudo para o panorama do descobrimento do Brasil* (1899) de Victor Meirelles, cuadro pintado para el IV Centenario del Descubrimiento de Brasil que aquí operaba como guiño al V Centenario del mismo y que coincidía con la exposición. En sus costados se incluían obras contemporáneas de Leonilson que eran contaminadas por el paisaje representado: las obras de Leonilson eran acuarelas con pequeños mapas mentales por un lado, y un bordado titulado *Far South far North* al otro. Con ello se accedía a la subnarrativa de *Paisajes*, aunque tanto estos como *Rejas y laberintos* se encontraban sin una delimitación clara al presentarse unidos a lo largo de esta sala. Continuando el diálogo entre paisaje representado y paisaje mental, el muro continuaba una deriva que seguía presentando otros trabajos de Leonilson, contraponiendo paródicamente *El desierto* de 1991, en donde se pregunta por el estatuto de verdad de «ciertos chicos», con obras históricas como *La floresta brasileira* de Manuel de Araújo Porto, que representa la mirada exotizante del explorador europeo en la selva brasileña en el siglo XIX, o el *Paisaje mexicano con lago Chalco* de Velasco, obra presentada en la exposición de Ades de 1989.

A estas contraposiciones se sumaba la fotografía *Contingente* de Adriana Varejão,⁹⁷⁹ que posiciona la línea del ecuador en su propia mano, con lo que cierra la exposición en dicho lateral con un muro bajo en el cual se encontraba el libro *É = (o espelho) um vên?* de Waltercio Caldas.⁹⁸⁰ Toda la pared funcionaba así como una «línea del paisaje latinoamericano».⁹⁸¹ En el muro opuesto, deliberadamente, no se colocaron obras sino el contrapunto literario de la exposición, seleccionado por Raúl Antelo como «curador de la parte de texto».⁹⁸² La parte baja del muro fue invadida por una serie de cajetines con 44 hojas de sala que el público podía llevarse y que en vez de presentar argumentos explicativos de los curadores incluían textos históricos, artísticos y literarios de autores tan variados como Severo Sarduy, Italo Calvino, Borges, Lygia Clark, Alejo Carpentier o Caetano Veloso. Ese contrapunteo operó también en el libro-catálogo al incluir en cada doble página la reproducción de una obra frente a uno de estos fragmentos. Sin embargo, como se ve en los registros y se comentó en prensa, dichos materiales estuvieron ausentes casi toda la exposición. Sobre estos materiales se encontraba una de las que aquí se entienden como obras en tránsito y que permitían establecer nexos entre una sección de la exposición y otra. En este caso se trató de la obra de Félix González-Torres *Sin título (Self-Portrait)* de 1989,⁹⁸³ que consistía en un texto gris en el límite superior del muro que

⁹⁷⁸ Vivianne Loría, «Proyecciones desde el Norte», *Lápiz* 169/170, XX (2001): 68 y 71.

⁹⁷⁹ Para un análisis reciente de la obra de esta artista, véase David Moriente, «Un Planeta Caníbal», *Historia y Memoria* 4, Tunja (Colombia), enero-julio (2012): 141-187.

⁹⁸⁰ El libro de 32 x 39 x 7 cm, impreso en papel y con una bola de acero inoxidable, fue editado en 1998 por Graphicstudio, Institut for Research in Art, Estados Unidos, con una tirada de veinticinco ejemplares firmados y numerados por el artista.

⁹⁸¹ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ De Félix González-Torres se presentó también el trabajo *Aparición*, una serie de carteles de cielos que conformaban una columna de la que el público podía llevarse un ejemplar. Se ubicó en la primera sección de la exposición. No obstante, como comenta Benítez, al momento en que ella visitó la exposición ya no quedaba ni uno en el espacio, lo que sería «equivalente a retirar la pieza de la muestra». La autora comenta lo mismo sobre las hojas de sala de la exposición, que también podía llevarse el público. Incluso indica que tanto para la inauguración como para las siguientes visitas que realiza, «las dos piezas que requerían de una mínima infraestructura técnica: la instalación con película *Ao* (1981), de Tunga, y la proyección de dos diapositivas, *Juego de Romance II*, de Waltercio Caldas, estuvieron sin funcionar

rememora cierta estética de la exposición de Kosuth antedicha. El texto enumeraba fechas y una serie de lugares o acontecimientos relevantes para el artista, tanto en términos personales como político-sociales. Dicha banda textual cruzaba a la sala aladaña, donde se encontraba la primera sección dedicada a *Historia*.



Sección *Mapas, paisajes y laberintos*. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

En este espacio se contraponían una serie de obras principalmente contemporáneas:⁹⁸⁴ *Seja marginal, seja herói* de Oiticica, el *Che Guevara* de Vic Muniz,⁹⁸⁵ *Símbolos patrios* de Enrique Guzmán, *A noite* de Iran do Espírito Santo, el libro *Crítica do milagre* de Caldas y la cama *Mutis por el foro* de Beatriz González.⁹⁸⁶ Frente a esta última se presentó *La república* de Pedro Nel Gómez, obra de la década de los treinta y *Ob santa bandera* de Nahúm Zenil. Estas dos obras otorgaban a cada lado diferentes significantes a la bandera mexicana: uno enaltecéndola, el otro metiéndosela en el culo. Esta contraposición proponía una crítica paródica a los discursos nacionales y la construcción que desde ellos se hace de las historias republicanas en América Latina. Invitando a acceder a la sala con la película de Tunga, en el suelo de la sala se presentó un fragmento de la segunda obra en tránsito: *Ghost* de Jac Leirner, quien ese mismo año había tenido una exposición en Helga de Alvear. La obra consistía en una banda de papeles del tamaño de un billete, zigzagueantes, ordenados en fila y unidos por un cordón, funcionando a modo de «ficheros de la historia».⁹⁸⁷ Con la película en 16 mm *Ao* de Tunga se cerraba esta sección, aunque la película era una filmación del túnel curvilíneo Dois Irmãos en Río de Janeiro⁹⁸⁸ lo que, junto a la pieza de Leirner, hacía un guiño a la sección *Laberintos*.

por lo menos el día de la inauguración y en las siguientes dos ocasiones en que visité la exposición». Issa María Benítez Dueñas, «Versiones del sur. F(r)icciones», *Artnexus* 41, vol. 3, agosto (2001): 88.

⁹⁸⁴ Se pretendían incluir en esta sección seis pinturas de Cándido López, pintor y militar de la guerra de la Triple Alianza, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, que fueron denegadas.

⁹⁸⁵ Ese mismo año el artista tuvo su primera exposición retrospectiva en España en el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca.

⁹⁸⁶ González había presentado esta obra en *America, Bride of the Sun*, además de *Túmulos funerarios para soldados bachilleres* de 1986, *El altar* de 1990 y tres óleos titulados *Los papagayos*.

⁹⁸⁷ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

⁹⁸⁸ Para más detalles sobre esta obra, véase Carlos Basualdo, *Tunga, 1977-1997* (Nueva York: Bard College, 1998), 38 y 62.



A la izquierda, *Seja marginal, seja herói* de Oiticica, *Che Guevara* de Vic Muniz y otras obras. A la derecha, *Símbolos patrios* de Enrique Guzmán, *Mutis por el foro* de Beatriz González y otras obras. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

La obra de Beatriz González fue tema del debate con Ramírez, dentro de las variadas obras en las que se cruzaba este proyecto con *Heterotopías*. Si bien en los casos de Clark, Oiticica y Dias los curadores decidieron ceder las obras a Ramírez, la obra de González resultaba imposible. Así le indicaron a la curadora:

Jamás supimos que esta obra estaba en tu lista. Trátase de una obra fundamental para nuestra sección sobre la historia por tratarse de una apropiación de lenguaje, de obras de arte y de la historia misma. Esta idea de la historia como apropiación es el eje conceptual de nuestra muestra y esta obra fue una de las fundadoras de todo el proyecto [...]. Querida Mari Carmen, sea que podrías regalarnos a Beatrizita y Waldemarcito? Son obras verdaderamente fundamentales en la construcción de nuestra exposición, pues posibilitan construcciones paradigmáticas para la muestra de las nociones de fricción y historia.⁹⁸⁹

Por otro lado, se presentó la necesidad por parte de los curadores de presentar en esta sección de historia una pintura de Colón. Se intentó conseguir el *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862), de Dióscoro de la Puebla, que pertenece al Museo del Prado y está en depósito en el Ayuntamiento de A Coruña. También se intentó el préstamo del boceto de la misma obra, ubicado en Cádiz, así como *América* de Van Kessel y *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de José Garnelo que conserva el Museo Naval, entre otras tantas ubicadas en colecciones europeas. Sin embargo, el préstamo siempre fue negado. Ante ello, Mesquita consiguió que la Colección Cisneros prestase su pintura de Louis Ricquier, la cual fue desestimada en un comienzo por Bonet por el retraso en conseguir dicho préstamo (noviembre del 2000),⁹⁹⁰ pero finalmente fue presentada, según narra Mesquita, a pesar de no aparecer en las vistas de las salas.

El otro acceso a la exposición, en lugar de presentar un paisaje histórico como el anterior, mostró en el muro la obra de Julio Galán Roma, de 1990: un gran lienzo de un hombre en su cama cuya colcha se expande a modo de mapa, justo al costado de otra obra de Leonilson. En el espacio intermedio de las dos entradas se ubicaba la instalación *Sin título* de Guillermo Kuitca y que consiste en una serie de veinte camas con colchones donde se reproduce en acrílico el mapa de Europa central. Si bien la referencia al problema trabajado en esta sección es explícito en la obra, el artista mismo considera que sus trabajos:

⁹⁸⁹ Ivo Mesquita, «mensaje de Ivo Mesquita», e-mail a Alicia (sin apellido), donde copia el mensaje a Mari Carmen Ramírez, 19 de julio del 2000. Archivo MNCARS.

⁹⁹⁰ Justo antes de pasar a la sección de ensayos, en el catálogo se incluyó *La inspiración de Colón* (1856) de José María Obregón.

*Reflect the human condition. But not the geopolitical condition. All the maps I have painted have something to do with human obsessions [...] people who write about my work and don't speak with me interpret my work politically [...]. The problem is that because I'm Latin American people expect it have political meaning. But the work is really more universal even if I use elements of political iconography.*⁹⁹¹



Instalación *Sin título* de Guillermo Kuitca, fotografías de la serie *Conozca México* de Jonathan Hernández y otras obras. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Frente a ella, en un muro se encontraban los mencionados cajetines y en el otro una serie de obras que trabajaban el problema del paisaje urbano y los mapas. Allí se pusieron en relación tres lienzos de Pablo Siquier, la foto aérea de São Paulo de Cristiano Mascaro y las paródicas fotografías *Conozca México* de Jonathan Hernández. Además de su presentación en sala, el proyecto de Hernández incluía la distribución de cuatrocientas postales de la obra por cuarenta agencias de viaje de Madrid especializadas en América Latina, las cuales debían ser entregadas a las personas interesadas en viajar a México durante el tiempo de exposición. Otras ciento cincuenta postales se vendían en la librería del museo. Según el artista, junto a la foto en sala se debía incluir un texto que hacía referencia a esta diseminación de la obra, lo que en última instancia no fue incluido.

La contraparte histórica de esta sección pretendía presentar la Villa Imperial de Potosí. Para ello se solicitó tanto el cuadro que conserva el Museo Charcas de Sucre como el del Museo del Ejército español. Los préstamos fueron aceptados y rechazados en el último momento en ambos casos «por razones técnicas»,⁹⁹² aunque la obra del Museo del Ejército

⁹⁹¹ Citado en Don Greenlees, «Guillermo Kuitca. How to Map the Universe», *ARTnews*, octubre (1991): 94.

⁹⁹² Hasta julio del 2000 Orieta Durandal, directora del Museo Charcas de Sucre, había aceptado el préstamo de la obra *Descripción del Cerro Rico y Villa Imperial de Potosí* y se encontraba a la espera de definir el valor del seguro. Sin embargo, al descubrir los curadores la existencia de la *Villa Imperial de Potosí* que conserva el Museo del Ejército, decidieron elegir esta al encontrarse más cerca. Dicho préstamo fue aceptado y denegado tan solo a dos meses de inaugurar la exposición debido a problemas de su traslado al Museo Reina Sofía, según se indica en la documentación. Ante ello Mesquita intentó recuperar la obra de Charcas argumentando el transporte de otra obra boliviana (*La Nusta* de Cecilio Guzmán). Su propuesta no tuvo éxito debido a que el préstamo ya había sido denegado desde Bolivia, puesto que en Sucre no había podido encontrar un profesional idóneo para el avalúo de la obra ni contaban con presupuesto para contratar a uno, según argumentó su directora en julio del 2000. Tres años después de *F(r)icciones* la obra fue solicitada para participar de la exposición *Cruauté & Utopie. Villes et paysages d'Amérique Latine*, realizada en CIVA, Bruselas, sin ser cedida nuevamente, aunque en 1993 había sido parte de la muestra *Obras hidráulicas en la América colonial* organizada en Madrid por el Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente. Para un análisis de esta obra y sus préstamos a exposiciones véase Francisco Godoy, «Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí», *Historia y Memoria* 4, Tunja (Colombia), enero-julio (2012): 45-91.

fue incluida de todos modos en el catálogo de la exposición. Se podría especular que el préstamo del Museo del Ejército fue denegado porque, a cambio del mismo, el director del museo había solicitado «como contraprestación la consolidación y limpieza de varios fondos de soporte celulósico de la colección de este Museo».⁹⁹³ Ello al parecer no fue aceptado por la contraparte. Ante dicha ausencia, las únicas obras históricas presentadas fueron el *Plano de Mytla* (1822) del Museo Franz Mayer de México y el aguafuerte de Lasar Segall *Rio de Janeiro III* (1927). Ante esto, se planteó el dilema en esta exposición —como ocurrirá luego con *Principio Potosí*— de si dejar constancia de la ausencia de obras. Ello haría visible los vacíos provocados por las múltiples denegaciones en los préstamos europeos y también mexicanos, debido a los cambios de gobierno que el país vivía y las exposiciones que organizaban por el año 2000. Así, Ivo expresó «yo sigo muy preocupado por la situación de las obras mexicanas, que pasa si no logramos tenerlas? Haremos huecos en la muestra, o solo pondremos las etiquetas de las obras en la muestra?».⁹⁹⁴

En la zona central, al lado de la pieza de Kuitca, se encontraba otro fragmento de la obra de Leirner, además de las terceras obras en tránsito que aparecerían en diferentes formatos escondidos a lo largo de la exposición: *Sedimentar-módulo*, *Divisor A* y *Divisor B* de Iran do Espírito Santo. De clara influencia minimal, las obras hechas con bloques de MDF funcionan en diferentes espacios a modo de bancos y muros que se mimetizaban con el ambiente. Cumplían la función de obras-bancos reales para los visitantes. Sobre dichos trabajos hubo ciertos problemas en la relación del museo y los curadores; así lo dejó claro Mesquita:

Me gustaría aclarar algo que creo se perdió en los tantos cambios de coordinadores que tuvo f(r)icciones, de que la obra de Iran de Espírito Santo es una instalación y que sería producida y montada por el artista [...] no me puedo furtar de comentar lo raro que me parece que un museo que se llama Centro de Arte Contemporáneo entienda que el trabajo de un artista pueda ser definido y ejecutado de modo a cumplir la burocracia de la institución.⁹⁹⁵



A la izquierda, tres lienzos de Joaquín Torres-García de *Estructuras* frente a *Malbas da Liberdade* de Cildo Meireles. A la derecha, *L'inizio* de Julio Galán, entre otras obras. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

⁹⁹³ José Rivas, carta a Juan Manuel Bonet, 30 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.

⁹⁹⁴ Ivo Mesquita, «mensaje de Ivo Mesquita», e-mail a Alicia Sainz, 19 de julio del 2000. Archivo MNCARS.

⁹⁹⁵ Ivo Mesquita, e-mail a Iliana Naranjo, 13 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.

Pasando dichas obras se accedía a la sección *Bares, plazas, rejillas*. Se trata de una de las zonas mejor logradas en términos de contraposiciones. Tres lienzos de Torres-García de *Estructuras* eran enfrentados a *Malbas da Libertade* de Meireles. Al otro lado de esta obra colgante se encontraba «A» (*lento com rosa*) de Courtney Smith junto al fragmentario lienzo de Julio Galán *L'inizio, Espiral con rojo* de Soto y tres obras de Xul Solar. La sección concluía con dos maquetas de Oiticica, *Newyorkaises* y *Subterranean tropicália projects*, las cuales tuvieron que ser retiradas tempranamente de la exposición al encontrarse con termitas. Lo mismo ocurrió con el *Retrato de caballero* de fray Miguel de Herrera, el cual presentaba hongos, termitas y humedad, por lo que ni siquiera alcanzó a estar expuesto.

Tras las maquetas se presentaba *Sem título (Buraco de fechadura)* de Iran do Espírito Santo (1999),⁹⁹⁶ que aparecía sola en el falso muro que contenía al otro lado el texto curatorial. La pequeña obra de ocho centímetros de acero inoxidable estaba a la altura del ojo, lo que le permitía al espectador reflejarse en ella y ver junto a él a modo de espejo de ojo de buey la mencionada sala general de paisajes, funcionando la miniatura como un contenedor de todo lo expuesto.

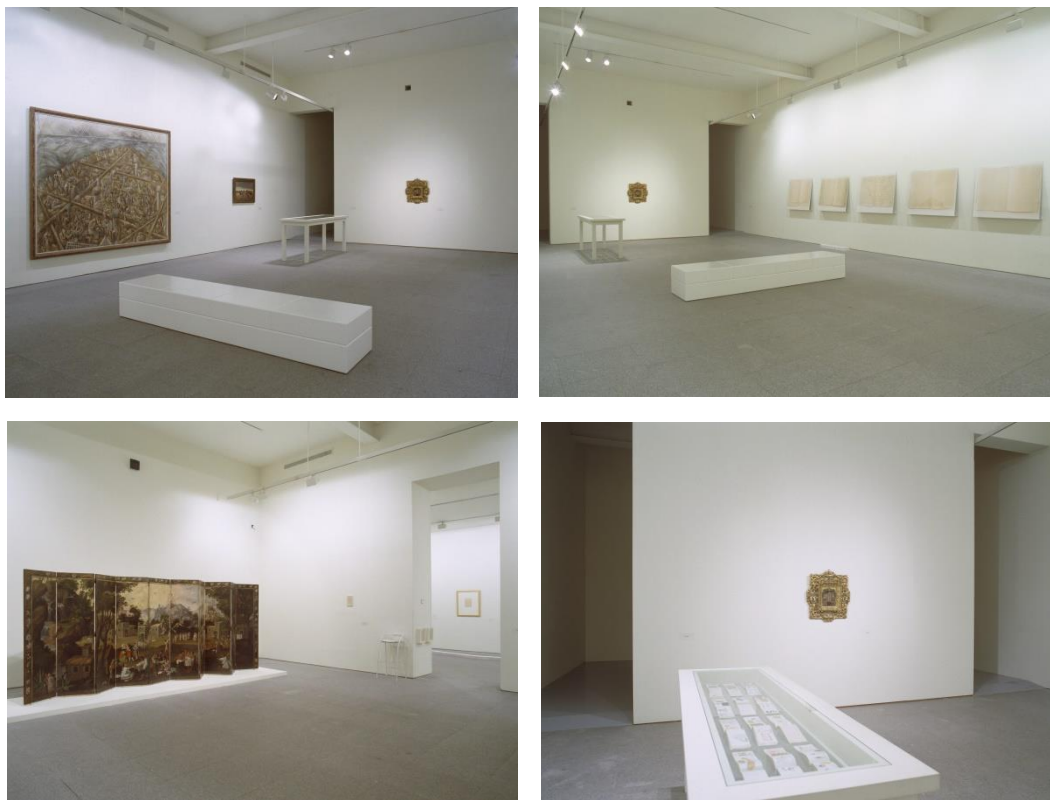
La performance de Francis Alÿs, *Leak*, es la última de las obras en tránsito. Esta repetía la operación invasiva de Leriner en el sentido de intervenir y conectar diferentes espacios de la exposición. En la senda de su obra *Zócalo*, que no se presentó pero estuvo en discusiones, *Leak* consistió en un paseo del artista por el museo y sus calles aledañas un par de días antes de la inauguración, comenzando y terminando en el acceso a la muestra según narra Mesquita, ya que no existen registros de la posición final del objeto que portaba. Alÿs caminó con un tarro de pintura azul que iba goteando y trazando una fina línea de recorrido. La acción aludía a la idea del río en la construcción cartográfica; aún es posible observar la huella de la acción en las escaleras del museo. Con el paso de *F(r)icciones* a la cuarta planta, la intervención tomaba todavía más cuerpo para Mesquita: «El trabajo de la tinta, ahora hace mucho más sentido, por estar en el cuarto piso, y puede entonces conectar todas las muestras de Versiones del Sur».⁹⁹⁷

Desde dicha esquina se accedía a la otra sección de la exposición dedicada a *Historia*, bastante menos abigarrada que la sala central y ceñida principalmente al problema colonial. En el centro se presentaron algunos cuadernos de los diarios de Suárez Lodoño, un fragmento más de Leirner y otro de Do Espírito Santo. En los laterales se podían ver frente a frente un pequeño cuadro anónimo de san Francisco Javier (1700) y el biombo *El palo volador* de la colección del Museo de América. Dicho préstamo fue sumamente difícil de conseguir, ya que la directora de dicho museo, Paz Caballero Carro, argumentaba que «la justificativa que he recibido no reflejaba el sentido del “El Palo Volador” ya que tú [Carla] hablas de un juego y se trata de un ritual, así como las ruinas de los castillos medievales son fortalezas prehispánicas y que en este caso quizás no se adapte al sentido de nuestra exposición».⁹⁹⁸ De forma casi fantasmagórica, junto al biombo apareció una obra-texto de Courtney Smith titulada *Laberintos* (2000), compuesta por fragmentos textuales que aparecieron en otros espacios a lo largo de la exposición.

⁹⁹⁶ A propósito de su participación tanto aquí como en *Pervirtiendo el minimalismo*, el artista donó al museo la obra *Divisor C* (2000).

⁹⁹⁷ Ivo Mesquita, «de Ivo Mesquita», e-mail a Marta González e Iliana Naranjo, 16 de agosto del 2000. Archivo MNCARS. Alÿs ha regresado al Reina Sofía con dos exposiciones individuales. En el 2003, *El profeta y la mosca*, curada por Enrique Juncosa y antes presentada en el Centro Nazionale per le Arti Contemporanee de Roma, la Kunsthhaus de Zúrich y la Colección Lambert de Avignon (Francia). En el 2009-2010, *Fabiola*, curada por Lynne Cooke en la abadía de Santo Domingo de Silos, en Burgos, y antes presentada en la Hispanic Society de Nueva York, Los Angeles County Museum of Art y la National Portrait Gallery de Londres.

⁹⁹⁸ Alicia Sainz, fax a Carla Zaccagnini, Madrid, 3 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.



Sección *Historias*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

En el lateral de la sala aparecían cinco fotografías de la serie *En blanco*⁹⁹⁹ de Milagros de la Torre, que actuaban como contrapunto silenciado de la historia en oposición a las abigarradas imágenes del barroco. Frente a ella, *La vuelta del malón* de Ángel della Valle, que representa la imaginería del siglo XIX del rapto mapuche de mujeres blancas en Argentina y Chile, junto al monumental lienzo *Navío de inmigrantes* de Lasar Segall. Era un vacío frente a colmado, aunque no intencionado del todo, puesto que originalmente la obra solicitada al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires —dirigido entonces por Jorge Glusberg— era la versión del *Malón* en grandes dimensiones (186,5 x 292 cm), lo que fue denegado en el último momento. Tras esta sala se encontraba una oscura, donde se podía contemplar la doble-proyección de diapositivas *Juego de Romance II*, de Waltercio Caldas, que representa dos imágenes de Río de Janeiro quemadas en el centro.¹⁰⁰⁰

La última sala, paralela a la de *Mapas*, era la de los retratos, donde se intentó poner en cuestión la configuración de raza y clase. El juego de imágenes más claro fue la contraposición de ocho cuadros de la serie *Castas mexicanas* de Miguel Cabrera (1763), que conserva el Museo de América, frente a las pinturas del colectivo canadiense General Idea, realizadas con los colores de la pintura de castas y tituladas a partir de las posibles mezclas raciales propuestas por las primeras: mestizo, mulato, lobo, cuarterón, morisco, sombujo, coyote, albino, albarazado y capamulato. Las obras, presentadas por primera vez en Madrid en la Galería Fúcares en 1992,¹⁰⁰¹ tomaban como base la serie de pinturas de casta que

⁹⁹⁹ La artista había solicitado al museo que sus fotografías se presentasen a modo de instalación en una sala independiente de 6 x 6,5 m, lo cual no estaba contemplado, y tras una negociación de los curadores con la artista no se construyó.

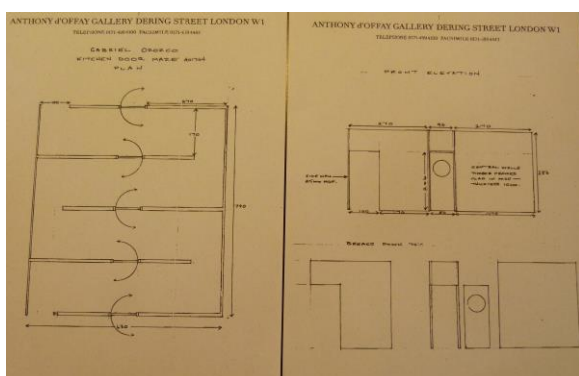
¹⁰⁰⁰ Se planteó por parte del artista colocar una escultura suya en el patio del museo, lo que no llegó a realizarse.

¹⁰⁰¹ Véase Galería Fúcares, *General Idea: El Dorado (Maracaibo)* (Madrid: Galería Fúcares, 1992).

Ese mismo año, el colectivo canadiense tuvo una retrospectiva en el Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona titulada *Pharmacopia*. Bajo la curaduría de Brigitte Rambaud, se centró en el problema del VIH/sida. Para un comentario crítico a la exposición, véase Jorge Luis Marzo, «General Idea», *Lápiç* 89, X (1992): 79-80.

conserva el Museo Nacional de Antropología de Madrid, una de las pocas series de este tipo realizadas en el Perú, creando obras de corte abstracto. Como comenta Herkenhoff, «la dermatología política de General Idea implica ambivalencia, haciendo simultáneamente pintura abstracta y representando tejidos epiteliales. [...] Fricciona la irracionalidad del sistema de castas, preguntando: ¿cómo desea el deseo aquí?».¹⁰⁰²

La sala fue intervenida por dos de las obras en tránsito antes mencionadas: una larga extensión de *Ghost* de Leiner y un muro de Do Espíritu Santo que separaba los retratos de una pequeña sala aledaña. Ahí se presentó *Paternity Test (Self-Portrait with Parents)* de Íñigo Manglano-Ovalle, un tríptico con impresiones de análisis de ADN que, a partir de su ampliación, puede remitir al lenguaje visual de la psicodelia. Junto a él, la pequeña obra *Mis abuelos, mis padres y yo* de Frida Kahlo del MoMA, a la que seguía *People on Fire* de Kuitca. El retrato de familia de Nahúm Zenil que emula a Kahlo hacía las veces de tránsito mestizo entre esta sala y la dedicada a las castas.



A la izquierda, diseño de la instalación de Gabriel Orozco *Kitchen Door Maze*. A la derecha, primera sala de la sección de *Retratos*. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y Archivo MNCARS.

Tras la serie de castas se presentó la instalación cromática de Gabriel Orozco *Kitchen Door Maze* (1997), conectada por la obra en tránsito de Leirner. La pieza de Orozco consistía en una serie de salas monocromas donde el espectador podía decidir cruzar a través de las puertas o circular por las esquinas.¹⁰⁰³ En el interior de la instalación se presentaban otras obras del artista donde interviene billetes de avión o tren que ha utilizado. Se puede leer el proceso de decisión del visitante en esta pieza como una metáfora de la propia exposición: «Tomando el camino corto, probablemente uno se pierda una buena parte de lo que hay que ver».¹⁰⁰⁴ Se trataba nuevamente de esa pulsión por recuperar aquella espesura visual propuesta por Lyotard.

Al cruzar la instalación, el visitante se encontraba con una visión complejizada del género del retrato a partir del diálogo de diferentes obras que disponían en un mismo lugar —o daban cuenta del lugar asignado— a diferentes sujetos racializados. *La Ñusta* (1936) de Cecilio Guzmán, *O derrubador brasileiro* (1871) de Almeida Junior, *Etnografía* (1939) de Siqueiros, un retrato anónimo de un afroamericano o *El boxeador* (1923) de Camilo Mori daban cuenta de sujetos subalternos y fueron puestos en relación con la imagen blanca de

¹⁰⁰² Paulo Herkenhoff, «Dulces juegos de Sangre y Ajedrez de Mentiras», en *F(r)icciones* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 237. El artista mexicano Erick Meyenberg ha trabajado con otros formatos el problema de las pinturas de casta. Véase Daniela Wolf, *Labor 2: Erick Meyenberg* (Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 2010).

¹⁰⁰³ Tres años después, esta obra fue parte de la exposición *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, Walker Art Center, 2003.

¹⁰⁰⁴ Issa María Benítez Dueñas, «Versiones del sur. F(r)icciones», op. cit., 88.

las clases dominantes. Esta fue reflejada en dos obras: el *Retrato de don Matheo Vicente de Musitu y Zahvide y de su esposa doña María Gertrudes de Salazar y Duarte* (1792) y el *Retrato de Julia Sagasta Isla de Quirno* (1865) de Pueyrredón. Se quiso incluir aquí el famoso *Retrato de Manuelita Rosas de Pueyredon*, así como *Las dos fridas* de Kahlo, *A negra* de Tarcila do Amaral y *O mestiço* de Cândido Portinari, pero fueron denegados. La figura humana predominante en la sección entraba en fricción con una pequeña obra de paisaje, *El puerto* de Leonilson. Es posible interpretar estas salas de *Retratos* e *Historia*, situadas en el lado sur del museo como un eje dedicado a lo humano, que funcionaría como un contrapunto a su sala-espejo en el lado norte, dedicada a *Paisajes*. La oposición entre paisaje, por un lado, y gentes e historia, por otro, funcionaría al modo de parodia de la división entre naturaleza y cultura, o como un trasvase entre productores, productos y producciones.



Segunda sala de la sección *Retratos*. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Diseñado por Fernando Gutiérrez en Londres, el libro-catálogo de la exposición no analizaba en profundidad los problemas planteados por la curaduría. Se presentó irónica y poéticamente como un objeto autónomo más importante que la propia exposición, que replica las dinámicas de la muestra, eliminando el orden interno (numeración) y promoviendo un contrapunteo visual/textual abierto a la interpretación. Un pensamiento similar del formato catálogo había sido ya trabajado por Pedrosa como editor de las publicaciones de la XXIV Bienal de São Paulo. En dicha ocasión afirmó, en relación a los cuatro libros editados: «*The key reformulation of our editorial policy relates to the very format and concept of the publications. This year, we have distanced ourselves from the traditional idea of “exhibition catalogs”, which seems to be forever restricted to the cataloguer function, plane copies of the real show*».¹⁰⁰⁵

El catálogo funcionó como «la versión más completa de la exposición»¹⁰⁰⁶ en términos de obras y textos literarios, relegando a un rol secundario la reflexión analítica, la cual apareció solo a modo de diálogo entre los dos curadores. Esta pequeña sección incluyó también un texto de Herkenhoff¹⁰⁰⁷ —quien es identificado por Piñero como curador de *F(r)icciones*—¹⁰⁰⁸ titulado «Dulces juegos de Sangre y Ajedrez de Mentiras», en el que aborda las relaciones entre lo colonial, la raza, la representación y el cuerpo. Se incluyó otro ensayo

¹⁰⁰⁵ Adriano Pedrosa, «Editor's Note», en *Roteiros...* op. cit., 326.

¹⁰⁰⁶ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

¹⁰⁰⁷ Originalmente, el catálogo incluía ensayos de los dos curadores, además de tres ensayos a ser comisionados a algunos de los siguientes investigadores: Suely Rolnik, Serge Gruzinski, Cuauhtémoc Medina, Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas, Nicolau Sevcenko y Raúl Antelo. Según Mesquita, esto no se realizó por problemas de tiempo y presupuesto, aunque también es cierto que hubiese generado un catálogo con intenciones y métodos completamente distintos a lo que fue.

¹⁰⁰⁸ Gabriela Piñero, «Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar», *Intervención* 7, 4, enero-junio (2013): 12.

de Raúl Antelo, «La ficción, una alegoría de lo infraleve». Dichos aportes aparecen como marginales ante el grueso de la publicación que funciona como un ensayo visual y literario. Se funda en el fragmento como zona de diálogo y fricción entre imágenes de obras (presentes y ausentes en la muestra) y textos que en la exposición hacían las veces de hojas de sala: textos del siglo XVI al XX, incluyendo a Alejo Carpentier, Bioy Casares, Clarice Lispector, Tunga, Borges y Severo Sarduy.

La portada reproduce una obra de General Idea y la contraportada, *De chino cambuje e india: loba*, de Miguel Cabrera. En la primera y última doble-página se presentó la obra de Oiticica *Seja marginal, seja herói* (1968) junto al poema de Paulo Leminski *Distraídos venceremos* de 1983: «Marginal es quien escribe al margen, / dejando blanca la página / para que el paisaje pase / y deje todo claro a su paso. / Marginal, escribir en la entrelínea, / sin saber de hecho / quién vino primero / el huevo o la gallina». Se trataba, tanto en la muestra como en la publicación, de un modelo circular que replica las estructuras autorreflexivas del barroco.

La cuestión que propone el catálogo es una vuelta de tuerca curatorial a lo que se había planteado en 1970 en el catálogo *Information* del MoMA. Allí se le dio la libertad a cada artista —estando incluida Lucy Lippard en el listado de artistas— de que presentase una contribución que podía o no tener que ver con la obra en exposición. Los dos artistas brasileños citados en el epígrafe se distanciaron de cualquier sistema de representación nacional. Además, el ensayo de McShine incluía un doble-página en blanco que indicaba «BLANK PAGES FOR THE READER. PLEASE PROVIDE YOUR OWN TEXT OR IMAGES», citando en la esquina de la página la famosa frase de Warhol «*In the future everyone in the world will be world famous for fifteen minutes*». Finalmente, introdujo una batería de imágenes diversas, de obras, fotografías, fotogramas de películas o medios masivos que se extendían en un ensayo visual de casi cincuenta páginas.

Incorrección productiva

*The weaving, more than the stitching, is a key activity in this kind of exhibition making, and so is the blurring of the critical, the curatorial, and the creative.*¹⁰⁰⁹

Siguiendo la senda de la bienal, la propuesta de *F(r)icciones* planteaba el poder de la visualidad para tejer historias, pero también para desdibujar campos de actuación, tal como comenta en el epígrafe Pedrosa. Dicha estrategia podría vincularse con una lectura postmoderna donde todo cabe. Esta, sin embargo, viene cuestionada desde un posicionamiento postcolonial que remarca la diferencia latinoamericana. La reappropriación de dichos discursos visuales funcionaba como una estrategia crítica cuestionadora del canon derivativo dentro del que se entendía al arte latinoamericano. Como bien comenta Loría, esta estrategia va a llegar a problematizar el propio dispositivo expositivo: «La confrontación de estilos se expone como una estrategia más de perversión sistemática de las reglas de oro de la exposición ideal».¹⁰¹⁰ En consonancia con Eugenio Donato, los curadores van a apoyar la idea de que «la serie de objetos que exhibe el Museo se apoya solamente en la ficción de que constituye de algún modo un universo representacional

¹⁰⁰⁹ Catherine Thomas, «Interviews Adriano Pedrosa. Truth, Fiction (Favorite Game) [Attrib.], op. cit., 40.

¹⁰¹⁰ Vivianne Loría, «Proyecciones desde el Norte», op. cit., 66.

coherente. [...] Si la ficción desapareciera, no quedará del Museo más que una serie de chucherías ornamentales, un montón de fragmentos sin sentido ni valor».¹⁰¹¹

La ficción aparece como un sistema de ordenación y clasificación, casi un modo de inventar nuevas taxonomías. En este proyecto además se daba visibilidad al planteamiento de Donato de que la «representación del mundo» tiende a una falta de criticidad en su lectura de lo universal, asumiendo que la acumulación y disposición de objetos por parte de la institución se posiciona desde un lugar normativo y genera un sentido afirmativo de verdad. En este sentido, es imposible que la ficción desaparezca porque toda estructura espacial de enunciación conforma una distinta. Explicitar esto espacialmente viene a ser incitar a reproducir formas diversas de componer esas «representaciones del mundo» a partir de dispositivos poéticos y teóricos que se van a proponer como anticientíficos, confusos y desordenados. Como bien indica Mesquita, «f(r)icciones entiende que todas las obras, plásticas o literarias, están aún vivas y son susceptibles de otras lecturas e interpretaciones. [...] Son capaces de articular cuestiones para que pensemos el presente».

¹⁰¹² Aquí se ve la filiación clara con Kosuth, Herkenhoff y Wilson.

Sutilmente, se plantea una crítica a los límites de la práctica artística. No obstante, la crítica estaba amortiguada por el hecho de estar la mayoría de los artistas integrados en el circuito internacional del arte. El filo crítico se concentró más bien en la construcción de una curaduría apropiacionista que utilizaba las obras para generar un sistema de yuxtaposiciones que conformaba un denso texto visual. No se pretendía contar cada momento histórico en términos revisionistas, sino hacer que las obras sirvieran de estímulo para pensar lo contemporáneo. De ese modo, *F(r)icciones* funciona de forma activa a partir de «la incorrección productiva de las temporalidades históricas cruzadas».¹⁰¹³ A pesar de la posible crítica que podría plantear su exceso formalista y la cierta dimensión ilustrativa de las obras, la ausencia de un discurso textual fuerte en la estructura expositiva permitió que las mismas interactuaran con frescura y parodia intencionada. Este aspecto venía potenciado por el elemento literario.

La mayor contribución en el ámbito curatorial radicaría en el paso del curador como cartógrafo que dota de significados a un territorio, al curador como productor que genera una construcción intencionada. Para Benítez, de todas las exposiciones de *Versiones del Sur*, esta fue la que propuso

La confrontación más consistente de los estereotipos historiográficos y museográficos que el proyecto pretende cuestionar [...]. La larga experiencia curatorial y el profundo conocimiento que ambos tienen del arte en Latinoamérica, aunados a una visión que no solo es crítica sino altamente propositiva, hace de esta muestra una lección real y nada desdeñable para los «curadores independientes» de todos los países que en los últimos años se dejan ver de feria en feria y de bienal en bienal.¹⁰¹⁴

Finalmente, en relación con la identificación histórica de Brasil como un subcontinente en sí mismo, la curaduría brasileña de *Versiones del Sur* debe ser entendida en términos de diferenciación con el mundo hispanohablante, en su mayoría además inmerso en el sistema del arte estadounidense. De hecho, fue el único proyecto que se planteó «observar cómo f(r)icciones funciona en el conjunto de las cinco muestras».¹⁰¹⁵ Es importante hacer notar el fuerte carácter brasileño que cruza la muestra, reconocido por los propios curadores. Mesquita, asumiendo el carácter subjetivo del proyecto, señaló:

¹⁰¹¹ Eugenio Donato, «The Museum's Furnace: Notes Towards a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», en *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), 223. Citado en castellano en Douglas Crimp, «Sobre las ruinas del museo», en *La postmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 83-84.

¹⁰¹² Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 216.

¹⁰¹³ Francisco Godoy, «Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí», op. cit., 86.

¹⁰¹⁴ Issa María Benítez Dueñas, «*Versiones del sur. F(r)icciones*», op. cit., 86

¹⁰¹⁵ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», op. cit., 213.

Que se construye en base a la observación de las obras, en la lectura de los textos, en los años de viajes por el continente visitando museos, comprando y cargando catálogos y libros, formando nuestro propio imaginario de América Latina a partir de los acervos y de las colecciones existentes en el continente y también fuera de él. Lo que se presenta ahora es, por lo tanto, nuestro museo.¹⁰¹⁶

Con ello, va a replantear poéticamente el cómo se construye la narración histórica de un museo. A diferencia de Ades, quien también definía su proyecto como un museo temporal, la propuesta insubordinada de Mesquita y Pedrosa no se posicionaba desde un criterio de verdad, sino desde el carácter ficcional de cualquier narración. Planteaba preguntas más que daba respuestas, tal como antes lo hiciera *America, Bride of the Sun*. Esta distinción brasileña no hizo de la exposición una operación identitaria ni menos aún nacionalista. Suponía ante todo una llamada de atención respecto a su distancia con los curadores de *Versões del Sur* radicados en Estados Unidos. Mesquita, al respecto, comentó: «Pedrosa y yo éramos como los outsiders, y en cierta medida nos comportamos como los outsiders».¹⁰¹⁷ *Outsiders* a pesar de ser curadores integrados en los circuitos del arte en *boom* en ese contexto, tan laberínticos como el proyecto expositivo.¹⁰¹⁸

¿Fricciónar São Paulo?

Mientras preparaban *F(r)icciones* y proponían itinerancias de la exposición a Monterrey y Miami, los dos curadores trabajaban en el proyecto de la XXV Bienal de São Paulo del 2001. Encargada a Mesquita, este invitó a colaborar a Pedrosa, además de Barbara Vanderlinden, Louise Neri, Lilian Tone, Norton Batkin y Cuauhtémoc Medina. Enmarcada en su cincuenta aniversario, el proyecto pretendía romper con la estructura nacional de la bienal y proponer una lectura en términos de «el tiempo de Brasilia»,¹⁰¹⁹ expendiéndose la bienal a dicha ciudad. La propuesta tomaría varios de los elementos relacionados con el problema de la historia que *F(r)icciones* vino a destacar. Sin embargo, tras un año de trabajo y negociación, que incluyó el ser removido de su cargo y restituido por presión internacional, en julio del 2000 Mesquita renunció. Como indica Medina, el equipo fue «decapitado el verano del 2000 debido a una disputa con la directiva de la Fundación de la bienal».¹⁰²⁰

Distinta fue la estrategia cuando Mesquita se hizo cargo junto a Ana Paula Cohen de la bienal del 2008: la afamada «bienal del vacío». Apelativo, por cierto, errado. Esta se centró en la crítica institucional pero desde otra estrategia a *F(r)icciones*. Desde una perspectiva local, se trataba de dar cuenta de la propia situación financiera de la Fundación de la bienal, que había truncado el proyecto del 2001. Desde una perspectiva global, proponía una pausa reflexiva ante el *boom* de bienales que se habían generado en las últimas dos décadas. La edición, según Mesquita, «*proposes a different approach to the Bienal de São Paulo, with the objective of providing a pause for thought and meditation on the possibilities open to this exhibition model and cultural event*».¹⁰²¹

El proyecto se dividió físicamente de la siguiente manera: la planta baja se convirtió en una plaza, tal como había propuesto Niemeyer diseñar el parque en 1953. Ahí se realizaron

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, 216.

¹⁰¹⁷ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

¹⁰¹⁸ Sin duda el problema del laberinto ha sido tomado de Borges, figura clave también en la exposición organizada por el CCCB y curada por Óscar Tusquets, *Por laberintos*, en el 2010.

¹⁰¹⁹ Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.

¹⁰²⁰ Cuauhtémoc Medina, «Una teoría sobre la derrota», *Lápiz* 169/170, XX (2001): 34.

¹⁰²¹ Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, «28th Bienal de São Paulo: What We Have Come to», *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008, 5.

performances, presentaciones de música y video, entre otras cosas. Como se indica en la citada revista, *«the idea is to allow new moods to enter the building, consolidating the exhibition as a temporary social space that generates creative energy to contaminate the artists and the public alike»*.¹⁰²² La primera planta del edificio se presentó como un espacio de servicios para el visitante (guardarropa, tienda, seguridad, etc.), incluyendo el trabajo de artistas con obras en formato fotocopiable. Había también un área de video donde se presentaban registros de performances históricas, de otras que ocurrían en la bienal, así como conferencias y presentaciones que se realizaban en dicho contexto. En el auditorio se llevaron a cabo los seminarios¹⁰²³ y, como gesto de alerta ante el bienalismo, en la biblioteca se realizó una exposición documental con un nutrido número de catálogos y revistas de la proliferación de más de doscientas bienales en el mundo en dicho momento. En ese piso también se presentó el espacio de lectura, centrado en el Archivo Histórico Wanda Svevo, que conserva la memoria de la bienal. Para activar dicho archivo invitaron a artistas que trabajasen sobre el problema del documento, la memoria y la relación realidad/ficción. El segundo piso, donde normalmente se construyen arquitecturas para albergar las obras, se presentó completamente abierto y vacío. Como comenta Mesquita, *«to differentiate itself from the spectacle, perhaps we should create a spectacle of silence»*,¹⁰²⁴ próximo a los planteamientos de RhR unos años antes (véase cap. 5.1.6.). Si pensamos la bienal en los términos que propone Cohen, de que *«this project poses questions, it's not about definitive answers»*,¹⁰²⁵ podríamos decir que es una estrategia conceptual que ya había planteado, con un formato diferente, *F(r)icciones*.

Pedrosa ha señalado que *«my real training as a curator, like many curators in São Paulo in fact, was at the Bienal»*.¹⁰²⁶ Sin lugar a dudas es ese espacio desde donde se enuncian las principales tesis en torno al arte brasileño y su conexión con el internacional. Ese fue el caso de la anterior edición a la bienal «del vacío» curada por Lisette Lagnado. Bajo el problema bartheano de cómo vivir juntos,¹⁰²⁷ Pedrosa fue nuevamente cocurador y coeditor de la bienal en un equipo en el que se encontraban Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez y Jochen Volz. La bienal, en la que participó María Galindo de Mujeres Creando (véase cap. 5.1.6.), se propuso *«abranger facetas ocultas da realidade brasileira, colocando-as em contexto e em fricção com outros ritmos de vida, foi uma das ambições do projeto da curadoria»*.¹⁰²⁸

Mesquita, por su parte, ha sido director de la Pinacoteca de São Paulo desde junio del 2012. Desde el año 2007 fue curador jefe de la institución, y trabajó en la reelaboración del discurso de la colección centrada en el arte brasileño desde la época colonial a lo contemporáneo. A diferencia de *F(r)icciones*, donde se ponía en duda la propia noción de historia, aquí se optó por hacer un montaje cronológico y generacional estructurado en dos ejes: primero, cómo se forma en Europa un imaginario sobre Brasil (tropical, salvaje, exótico) a partir de los artistas viajeros del siglo XIX. Segundo, cómo se formó el sistema del arte en Brasil a partir del arribo de la corona portuguesa encabezada por el rey João VI en 1808, convirtiéndose Río de Janeiro en la capital del imperio y creándose la primera escuela de arte. Luego se accedía a la independencia a partir de la pregunta por la identidad nacional en relación a la peculiaridad brasileña de dos reinados, de Pedro I y II. Se trata de una estructura bastante replicada en los museos de bellas artes latinoamericanos.

¹⁰²² Sin autor, «Everywhere», *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008, 7.

¹⁰²³ Los temas trabajados en los seminarios fueron: 1. «The Bienal de São Paulo and the Brazilian artistic milieu: memory and projection», 2. «Backstage», 3. «Biennials, biennials, biennials...» y 4. «History as flexible matter: artistic practices and new systems of reading».

¹⁰²⁴ Isabela Andersen Barta y Marcelo Rezende, «Arrive, Be, Do Something», *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008, 10.

¹⁰²⁵ Isabela Andersen Barta y Marcelo Rezende, «Arrive, Be, Do Something», op. cit., 11.

¹⁰²⁶ Catherine Thomas, «Interviews Adriano Pedrosa. Truth, Fiction (Favorite Game) [Attrib.]», op. cit., 36.

¹⁰²⁷ Ronald Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003).

¹⁰²⁸ Lisette Lagnado, «Seminários: introdução», *27 Bienal de São Paulo: seminários* (Río de Janeiro: Cobogó, 2008), 17.

La narración histórica, además, ha sido contaminada por contrapuntos contemporáneos; nuevas producciones que se presentan en salas intermedias entre un problema tratado y otro. Una operación similar ha realizado Milan Ivelic en el Museo de Bellas Artes de Santiago durante la primera década del siglo veintiuno, integrando obras contemporáneas como contrapunto a cada momento histórico narrado en las salas de la colección: las obras seleccionadas, eso sí, intentaban pasar de ser percibidas en términos formales. Sin duda una serie de otras exposiciones han retomado este problema de la historia y la yuxtaposición. Finalmente, si bien el formato de la colección de la Pinacoteca es completamente distinto a *F(r)icciones* —incluso conservador para facilitar la lectura general y evolutiva de la historia—, los problemas trabajados son similares: el paisaje, los sujetos y la historia. Queda por ver en qué medida una operación abre preguntas y otra posiblemente las cierra.

5.1.3. Pervirtiendo el «arte latinoamericano». *No es lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*

Contra el arte latinoamericano

Cuestionar el canon de lo que se había construido en el mundo anglosajón como arte latinoamericano fue la tarea de un número considerable de intelectuales desde mediados de la década de los ochenta, y principalmente, durante la de los noventa. «Contra el arte latinoamericano» fue la provocadora afirmación de Gerardo Mosquera (La Habana, 1945) para afrontar esto, sintomáticamente publicando dicha idea en 1997 en el marco de ARCO Latinoamérica. El curador cubano de origen gallego decidió desde esta filiación española desarrollar una estrategia curatorial que «camina con el diablo», como planteó en su texto para la exposición *Cocido y crudo*.¹⁰²⁹ Una estrategia que ha propuesto utilizar diferentes plataformas y puertas —Dios y el diablo— para llevar a cabo su cometido y luego «pasar de ellos».

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, Mosquera ha sido uno de los primeros curadores en incluir en el ámbito expositivo el debate postcolonial. Su relevancia en el contexto cubano comenzó en 1981, cuando presentó la exposición *Volumen 1* dando paso a lo que se ha llamado el «nuevo arte cubano».¹⁰³⁰ En este contexto fue una figura clave en la creación de la Bienal de La Habana y el giro tercermundista que esta adoptó en sus primeras ediciones, inaugurando lo que posteriormente se ha entendido como «arte global» a partir de su segunda edición de 1986. La bienal fue también uno de los primeros eventos expositivos que incluyó seminarios como un elemento fundante a partir de la reunión de intelectuales y artistas del Tercer Mundo. Con ello se posicionaba políticamente a Cuba como el eje axial del arte entendido como «un arma de la revolución»¹⁰³¹ y que fue utilizado por diferentes gobiernos de la izquierda latinoamericana. Hay que recordar que el Centro Wifredo Lam, organizador de la bienal, se creó tras la muerte del artista el 11 de septiembre de 1982, proponiéndose como un instrumento de lucha cultural del régimen. En ese momento la bienalización no era un fenómeno extendido: solo existían las bienales de Sídney, París, Carnegie, Venecia, San Juan y São Paulo, además de la Documenta de Kassel. Paradójicamente, La Habana se convirtió en la vitrina del «arte tercermundista» para los curadores internacionales, a quienes se les facilitaba el acceso al «arte global».

Tras la tercera edición de la bienal en 1989, Mosquera se radicó en Nueva York, ciudad que había visitado en variadas ocasiones a lo largo de la década, algo anómalo para un intelectual cubano que vivía en Cuba. En Estados Unidos organizó, junto a Rachel Weiss, la exposición *Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now* (1990) presentándose, entre otras sedes, en el Massachusetts College of Art de Boston. En ese contexto, Mosquera fue cercano a una escena de artistas entre los que se encontraban Ana Mendieta, Cecilia Vicuña y César Paternoso, recibiendo al año siguiente la beca Guggenheim. Con ocasión del V Centenario fue responsable junto a Weiss y Carolina Ponce de León de la exposición *Ante*

¹⁰²⁹ Mosquera fue contratado al año siguiente y hasta el 2009 como curador adjunto en el New Museum, siendo ahí colega de Cameron.

¹⁰³⁰ Para un estudio detallado de esta exposición, véase Luis Camnitzer, «CAPÍTULO», en *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press, 1994).

¹⁰³¹ Así lo definió Fidel Castro en el I Congreso de Educación y Cultura de 1971 en La Habana.

América (véase el capítulo 4). Ahí friccionaron la idea de arte latinoamericano incluyendo la obra de artistas norteamericanos e incluso proponiendo una estrategia «de revertir el flujo de información, curando una muestra desde América Latina hacia el centro hegemónico»:¹⁰³² en un plazo de dos años la exposición viajó por Bogotá, Caracas, Nueva York, San Diego, San Francisco, Lawrence y San José de Costa Rica. De forma paralela, los curadores realizaron en Bogotá y Medellín la exposición *América: Cambio de Foco*, con el mismo principio pero centrada en la fotografía.

Sin duda, su trayectoria internacional en los ochenta y primeros noventa convirtió a Mosquera en una de las primeras figuras del «curador en su maleta», siendo invitado a diferentes iniciativas como la II Bienal de Johannesburgo de 1997. Ahí fue responsable de la exposición *Import and Export*. En este contexto, desde mediados de los ochenta, también colaboraba regularmente con la revista *Lápiz* en España. Sus textos introdujeron ciertos debates postcoloniales en el sistema del arte español, particularmente a partir del titulado «El síndrome de Marco Polo» (véase cap. 4). La relevancia de esta alianza con la revista para su desarrollo intelectual fue «descubierta» por el propio autor al momento de editar en el 2010 su libro recopilatorio *Caminar con el diablo* con Exit, editorial heredera de *Lápiz*.

En términos editoriales Mosquera estableció un vínculo importante con Londres, lo que lo llevó a editar dos publicaciones fundamentales en la internacionalización de la crítica y teoría de los márgenes. Por un lado, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, publicado por Iniva y MIT Press en 1995, que dio visibilidad en el mundo anglosajón a una nueva generación de curadores y críticos latinoamericanos entre los que se encontraban Mónica Amor y Mari Carmen Ramírez —dentro de los curadores de *Versiones del Sur*— y otros prominentes críticos, artistas y curadores como Paulo Herkenhoff, Andrea Giunta, Nelly Richard, Gabriel Peluffo, Gustavo Buntinx, Mirko Lauer, Luis Camnitzer o Guillermo Gómez-Peña. Por otro, editó junto a Jean Fisher *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, publicado en el 2004 por MIT Press y el New Museum.

En España, Mosquera fue invitado a participar en los seminarios de ARCO '96 y '97, donde presentó las ponencias «El arte latinoamericano deja de serlo»¹⁰³³ y «Contra el arte latinoamericano». Fue en este contexto que el director del MEIAC de Badajoz, Antonio Franco, propuso a Mosquera la organización de las ediciones del Foro Latinoamericano.¹⁰³⁴ En los foros puso en diálogo a una serie de intelectuales y algún artista, ya convocados en su mayoría para *Beyond the Fantastic*. La idea del «contra» el arte latinoamericano mutaba hacia un «desde» América Latina, oponiéndose al «de» o «en» América Latina que resultaban marginalizantes o identitarios. Como lo indica el curador,

Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal solo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del «desde aquí», si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde este está dentro de la producción central *desde fuera*.¹⁰³⁵

¹⁰³² Entrevista a Luis Camnitzer, e-mail, respuesta enviada el 23 de noviembre del 2012.

¹⁰³³ Gerardo Mosquera, «El arte latinoamericano deja de serlo», *ARCO Latino* 1, Madrid (1996): 7-10.

¹⁰³⁴ Gerardo Mosquera, coord., *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (Badajoz: MEIAC, 2001).

¹⁰³⁵ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», republicado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 19-20. En http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 23 de febrero del 2014.

Minimalia

Dentro de *Versiones del Sur* Mosquera fue uno de los más reacios a aceptar el encargo de curar una exposición de arte latinoamericano de grandes dimensiones, como pretendía la Fundación Nuevo Milenio. Ante la actitud militante en contra del proyecto general, Guirao respondió que «o se hace la exposición latinoamericana de la manera que ustedes quieren hacerla o no se hace nada; hay dinero para hacer esto, y hay esta ocasión, ustedes la toman o la dejan».¹⁰³⁶ La protesta de participar en el proyecto estuvo condicionada por su posición en contra de toda iniciativa identitaria de un lenguaje artístico latinoamericano. Por ello se desmarcó del resto de propuestas curatoriales de *Versiones del Sur* al plantear una exposición de tesis que se expandía fuera de las fronteras del subcontinente para pensarlas como producciones que serían anti-identitarias, aunque estarían marcadas por las huellas contextuales de los espacios «desde» donde son producidas.

Desde un paradigma apropiacionista, la exposición fue diseñada como una deriva temporal y politizada de la concepción estadounidense del minimalismo. Estuvo inspirada por Félix González-Torres y «el trabajo viral dentro del sistema que está muy dentro de su obra, por otro lado disfrutar del minimal y tener una estética minimal pero a la vez subvertirla desde dentro».¹⁰³⁷ La exposición fue titulada en su origen *Minimalia*. Con ese título aludía al movimiento brasileño Tropicalia, lo que parodiaba la simplificación y generalismo del lenguaje internacional del arte contemporáneo. En dicha propuesta se incluía a los siguientes artistas: Willem Boshoff, María Fernanda Cardoso, Marcos Coello Benjamin,¹⁰³⁸ Wim Delvoye, Teresita Fernández, Félix González-Torres, Kaisu Koivisto, Fátima Martini, Cildo Meireles, Priscilla Monge e Iran do Espírito Santo. Estos artistas presentaban una aparente ortodoxia minimalista que era negada desde el contenido de las obras. Para Mosquera, este fenómeno se habría dado con mayor fuerza en América Latina, donde

La complejidad del ambiente humano y geográfico ha inclinado con frecuencia al arte hacia prácticas cruzadas, como intentando lidiar con las transgresiones de un medio a menudo estructuralmente plural y polisémico. Por otro lado —y también como parte de esto—, la cultura latinoamericana se ha «especializado» en apropiar y resignificar los modelos culturales euro-norteamericanos [...]. La exposición intenta presentar por primera vez esta interpretación.¹⁰³⁹

Tras conocer que Achille Bonito Oliva inauguraba a fines de 1999 en PS1 de Nueva York una exposición con ese nombre, *Minimalia: An Italian Vision in 20th Century Art*,¹⁰⁴⁰ se propuso un segundo título para la exposición: *No es lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*. Se hacía de este modo una inversión de la mítica frase de Frank Stella sobre su obra, «*what you see is what you see*»,¹⁰⁴¹ para revertirla en propuestas que ensuciaran ese enunciado básico del referente como algo puro. En la senda de la lectura feminista del minimalismo planteada por Lynn Zelevansky en la exposición *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties* presentada en el MoMA de Nueva York en 1994, Mosquera subrayó la

¹⁰³⁶ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

¹⁰³⁷ *Ibíd.*

¹⁰³⁸ Como el propio curador comenta, «se elimina la participación de este artista. Mi decisión obedece a dos razones. Una, por disminuir sensiblemente los costos de la muestra, ya que el traslado desde Brasil de sus enormes y pesadas esculturas de metal constituiría un porcentaje notable del presupuesto. Otra, debido a que el artista ha tendido a comercializarse últimamente, por lo que no resulta apropiado incluirlo en el marco de una exposición con acento en la producción actual de los participantes». Gerardo Mosquera, e-mail a Marta González y Lucía Ybarra, 28 de agosto de 1999. Archivo MNCARS.

¹⁰³⁹ Gerardo Mosquera, «Minimalia», 12 de junio de 1998. Archivo MNCARS.

¹⁰⁴⁰ Bonito Oliva había realizado otra exposición con ese nombre en 1997 en el Palazzo Querini Dubois de Venecia. Probablemente, la propuesta fue reciclada tres años después para Nueva York. Véase Achille Bonito Oliva, *Minimalia: da Giacomo Balla a...* (Venecia: Bocca, 1997).

¹⁰⁴¹ Bruce Glaser, «Questions to Stella and Judd», en *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley: University of California Press, 1995), 158.

existencia de un canon minimalista del cual ciertos artistas latinoamericanos van a renegar. La curadora además fue invitada a escribir el único texto teórico del catálogo, proponiendo una alianza entre género y geopolítica. Ampliando este debate, cuatro años después de *Versiones del Sur* la curadora presentó la exposición *Beyond Geometry* en Los Angeles County Museum of Art.¹⁰⁴² Ahí se centró en distintas perspectivas temporales y geográficas para «ampliar el mapa» de los planteamientos abstracto-geométricos.

Como ya se ha indicado, la exposición de Mosquera se enmarcó en su proyecto intelectual de deconstruir la noción de arte latinoamericano, por lo que invitó a participar a artistas de otras procedencias que trabajaban estas derivas del minimalismo. Esto le permitía establecer un diálogo que

Incluye artistas de otras regiones porque no es una muestra de arte latinoamericano, sino de una inclinación artística que ha tenido sus manifestaciones más frecuentes en América Latina, pero no exclusivamente allí. De este modo, el planteo curatorial invierte los criterios geográfico-culturales prevalecientes a la hora de organizar muestras sobre la región. El tema no es América Latina, sino algo artísticamente interesante que allí ocurrió.¹⁰⁴³

Esta des-latinoamericanización del proyecto hizo pedir a Mosquera que las cartas de petición de préstamo —que era una general para *Versiones del Sur*— incluyesen una descripción específica de cada exposición, lo que no llegó a buen puerto. Como destaca González, «Gerardo propuso hacer una pequeña especificación de cada proyecto, justamente para evitar una “muestra de lo latinoamericano”, ya que en su caso se hace indispensable esta especificación para la petición de las obras».¹⁰⁴⁴ La inclusión de ese afuera fue también un gesto que indicaba que las obras latinoamericanas presentes participan de un proceso mayor de debate, donde artistas de diferentes lugares del mundo estaban replanteando los límites e incluso transformando de forma radical las premisas de un supuesto movimiento artístico. Si el proyecto original presentado incluía a once artistas, el proyecto final concluyó con trece, siendo siete latinoamericanos y seis no latinoamericanos que presentaron treinta obras producidas durante la década de los noventa. La exposición fue coordinada por Lucía Ybarra y diseñada por BNV.¹⁰⁴⁵

Más allá de la forma

Formalmente y exceptuando el irónico acceso pintado en rosa, se trató del proyecto que más respetó las dinámicas puristas del cubo blanco. Presentó algunas salas monográficas y otras con relaciones visuales entre obras y artistas diferentes, pero sin una narrativa general. La mayor parte de *Esto no es lo que ves* estuvo compuesta por instalaciones y esculturas, aunque se presentaron también fotografías, pinturas y un video que registraba una performance de Santiago Sierra —y que se comenta más abajo—. En el marco de las intenciones de casi todos los curadores por salir de la galería e intervenir espacios públicos del museo o la calle, este fue el único proyecto que consiguió realizar una instalación pública póstuma de Félix González-Torres.¹⁰⁴⁶ Especialmente, la exposición se presentó paralela y compartiendo acceso con *Más allá del documento* en la planta baja del museo. Existió un pequeño debate entre las exposiciones de Mónica Amor / Octavio Zaya y

¹⁰⁴² Véase Lynn Zelevansky, ed., *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s* (Cambridge: MIT Press, 2004).

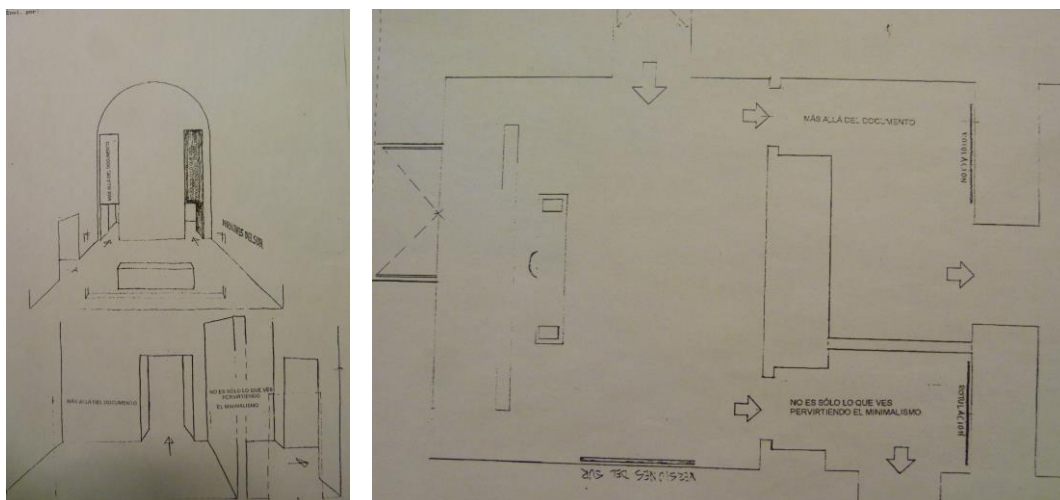
¹⁰⁴³ Gerardo Mosquera, «Minimalia», op. cit.

¹⁰⁴⁴ Marta González, carta a Octavio Zaya, Madrid, 8 de marzo de 1999. Archivo MNCARS.

¹⁰⁴⁵ Joaquín Vázquez e Isaías Grinolo —quien luego presentó obra como artista en *Principio Potosí* (véase el capítulo 6.1)— viajaron a Madrid para montar las dos exposiciones.

¹⁰⁴⁶ No se consideran aquí la acción de Francis Alÿs en la que fue marcando las calles con pintura alrededor del museo ni las postales de Jonathan Hernández repartidas en agencias de viajes, ambas en el marco de *F(r)icciones*.

Mosquera, donde los primeros solicitaban más espacio expositivo. Ante ello, Catherine Coleman, coordinadora de la primera muestra, se posicionó a favor de Mosquera en correspondencia con Joaquín Vázquez, el diseñador de ambos proyectos. La coordinadora indicó: «No procede la *reducción* del espacio de su exposición y debiese el comisario G. Mosquera contar con el espacio original planteado desde el principio. A tales fines he informado a M. Amor y O. Zaya, sin tener respuesta».¹⁰⁴⁷ Dicho debate continuó, y en correspondencia entre Vázquez y las coordinadoras de ambas exposiciones, este escribió: «El tener que convivir dos exposiciones en un mismo espacio ya de por sí complicado, solo es posible acometerlo si se parte de un entendimiento y colaboración de las partes implicadas».¹⁰⁴⁸ Vázquez indicó también que era innegociable que el vestíbulo central debía ser compartido con rotulaciones independientes.



Alzado y planta de dos propuestas de acceso a las exposiciones realizadas. Archivo MNCARS.



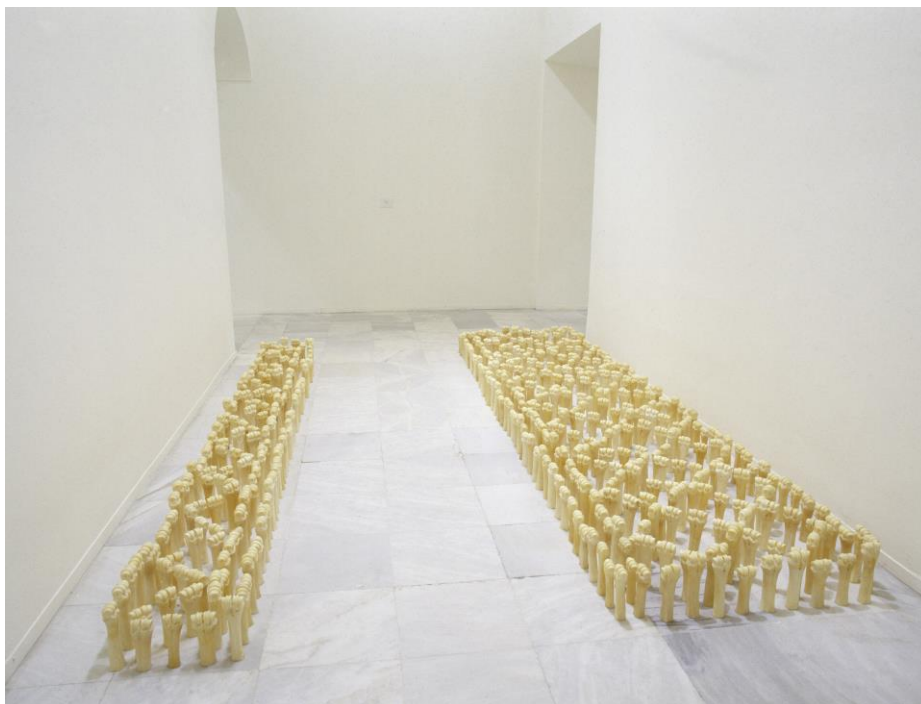
Acceso a la exposición y primera sala con obras de María Fernanda Cardoso. El muro negro a la izquierda era el acceso a *Más allá del documento*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Tras el acceso compartido con la exposición de Amor y Zaya, el visitante se encontraba con la obra *Sin título* (1990) de María Fernanda Cardoso. En ella, desde el techo colgaba una bola de poliespan con filas plagadas de saltamontes. Cardoso participaba ese año también de la exposición *Ultrabaroque: aspectos del arte post-latinoamericano* con la obra

¹⁰⁴⁷ Catherine Coleman, fax a Joaquín Vázquez, Madrid, 22 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁴⁸ Joaquín Vázquez, e-mail a Mónica Carvallas y Lucía Ybarra, 10 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.

Cementerio/jardín vertical, y había sido parte de la curaduría de Mosquera en *Ante América* en 1992, donde presentó *Tusas de maíz* (1989). Al ingresar a esta sala, el visitante se encontraba con el resto de obras de la artista, que jugaban con el orden y repetición propios del minimalismo pero con animales disecados: *Corona para una princesa chibcha*, *Dancing Frogs* y *Sin título*, consistente en una bola de poliespan con un sinnúmero de moscas adheridas. La artista explicaba sus obras con cierto humor negro: «*I am dealing with the representation of life and death [...] people would agree on using stuffed animals in a museum of natural history, but not in art. Colombia has lived in absolute violence for the last ten years [...] I want to reflect on how we lived with death and faced life*».¹⁰⁴⁹ *American Marbles*, obra también de Cardoso y construida con huesos de res también fue presentada, pero no se ha podido identificar la posición exacta de la pieza dentro de la exposición.



American Marbles de María Fernanda Cardoso. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Existe una tensión entre la intencionalidad de vida y muerte de la artista y su inserción en la exposición como acceso evidente al problema *beyond* al minimalismo —*beyond* a lo fantástico—. Aquí las obras operaron desafiando «la objetividad minimal al construir rigurosamente sus estructuras primarias con un material muy cargado semánticamente».¹⁰⁵⁰ Esta perversión del acceso no se trató de una decisión menor, más aún cuando en los primeros planos de montaje se indicaba siempre comenzar con *Cruzeiro do sul* de Meireles, menos representativo y evidente de la cuestión que se quería plantear.

La sala siguiente fue dedicada a un diálogo entre dos artistas: a su entrada, el visitante se encontraba a sus espaldas con *Karma revertido* de Priscilla Monge,¹⁰⁵¹ perteneciente a la colección del Museo Reina Sofía. La obra, compuesta por bumeranes de madera,

¹⁰⁴⁹ Citada en Paulo Herkenhoff y Geri Smith, «Latin American Art. Global Outreach», *ARTnews*, octubre (1991): 93.

¹⁰⁵⁰ Gerardo Mosquera, «María Fernanda Cardoso», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 43.

¹⁰⁵¹ Monge, Milagros de la Torre y Adriana Varejão, además de Silvia Gruner y Eugènia Balcells, presentaron trabajos un poco antes en la exposición *El enigma de lo cotidiano* curada por Rosa Olivares en la Casa de América. Milagros de la Torre también tuvo una retrospectiva paralela en la Galería Luis Adelantado de Valencia.

presentaba en cada uno de ellos una «injuria pintada»,¹⁰⁵² con apelativos como «maricón», «comemierda» o «puta» y dispuestos de forma vertical en el acceso a la sala. En uno de los laterales de la sala se encontraba una segunda serie de veintiún bumeranes de mármol tallado con similares insultos, tales como «afeminado», «huelepedos» o «castrado», y que jugaban con el efecto de retorno de las injurias. En el muro y suelo frente a esta obra fue instalada *The Writing that Fell off the Wall* del sudafricano Willem Boshoff, quien cuestionaba la taxonomía de la lingüística colonial llegada a África. Como explica Kelineer, la instalación

Está formada por catorce paredes independientes rodeadas por textos que explican distintas ideologías insolventes en siete idiomas que han repercutido al proceso colonial del continente africano, a saber: inglés, holandés, alemán, español, portugués, italiano y francés. [...] Las verdades establecidas por los poderes coloniales resultaron vanas. ¿Qué ocurre con las palabras (ideologías) cuando se echan a perder, quedan inhabilitadas y se consideran obsoletas?¹⁰⁵³

Entre las dos últimas obras se presentó *Garden of Words*, del mismo artista. En una estructura de damero compuesta por tres mil seiscientos rótulos que formaban doce mosaicos con trescientas cartelas cada uno de ellos se presentan nombres de seres vivos en relación al mito de la creación. Para el curador se trataba de «un quirófano minimalista clásico; una cosa de una pulcritud, pero no era solo visual la relación, sino también lingüística por el uso del lenguaje en las piezas». ¹⁰⁵⁴ Esta sala vino a cuestionar el paso ortodoxo del minimalismo al conceptualismo. Se trataba, respectivamente, de la deriva de la política sexual y colonial relacionada con el lenguaje.



Obras de Priscilla Monge y Willem Boshoff. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Siguiendo la línea «literal» de la exposición, la siguiente sala rompía con la asepsia blanca e introducía de otra manera un elemento abyecto e incluso escatológico. En el suelo se presentó *Mosaic* de Wim Delvoye, quien ya había estado en el museo en *Cocido y crudo* con la pieza *Portería de fútbol*. *Mosaic* se había mostrado en la Documenta IX de 1992 dirigida por Jan Hoet. La pieza consistía en 324 baldosas cerámicas que irónicamente remitían a un diseño arabesco, mas a partir de la reproducción de fotografías de heces del propio artista,

¹⁰⁵² Virginia Pérez-Ratón, «Priscilla Monge», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 113.

¹⁰⁵³ Clive Kelineer, «Willem Boshoff», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 37.

¹⁰⁵⁴ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

«una suerte de Carl Andre perverso».¹⁰⁵⁵ Esta instalación en el suelo fue puesta en diálogo con la obra del artista *Marble Floors*, consistente en una serie de plexiglás que, jugando nuevamente con el *trompe-l'oeil*, presentaba imágenes de embutidos en formato *design*. Se propuso en algún momento incluir también su instalación *Tattooed Chickens*, en la que cincuenta pollos tatuados se presentaban en un frigorífico industrial agrupados geométricamente, lo cual fue desestimado por cuestiones de espacio, según ha indicado Mosquera.



Obras de Wim Delvoye. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

La sala a continuación fue un diálogo entre otros dos artistas, que se correspondía de nuevo con la distinción entre una sala monográfica y otra dialógica. Al ingresar, el espectador se encontraba con la serie de quinientos cinco paneles *Synecdoche* de Byron Kim. En la senda de la lectura racializada del monocromo de *General Idea*, el artista representa la pigmentación de una serie de sujetos de diferentes orígenes étnico-raciales que posaron para él, «pervirtiendo» la abstracción a partir de trabajos «cargados políticamente por su reconocimiento del contexto cultural y colonial».¹⁰⁵⁶

Frente a este serie pictórica se presentaba el acceso a una sala oscurecida donde se encontraba una de las instalaciones más paradigmáticas de Mona Hatoum, *The Light at the End*. Sobre la instalación se plantearon problemas presupuestarios de realización, a lo que Mosquera contestó: «Aunque implica ciertas complejidades, no creo sean tan difíciles ni caras como para impedir su exhibición. Puedes consultar a los electricistas del Centro, pero después de los bill violas y los cocidos y crudos que ustedes han presentado, esto me parece una bobería».¹⁰⁵⁷ Desde este espacio oscurecido se accedía a una pequeña digresión en la linealidad de la muestra con dos salas adyacentes del Edificio Sabatini del museo.

En el primero de dichos espacios se presentó un diálogo entre tres artistas. En primer lugar Hatoum, con su obra *Entrails Carpet*, en clara sintonía con la obra de Delvoye mencionada. Si en ella se representaban las heces, aquí serían las entrañas de este perverso Carl Andre. Sobre esta alfombra de silicona se ubicaron dos obras de Byron Kim en una suerte de abstracción del retrato de familia con *Mom* y *Emmett at Twelve Months*. Frente a ellas se podía ver *Hamacas* de Fátima Martini, consistente en dos tiras de papel fotográfico dispuestas como una hamaca. La obra proponía transformar la bidimensionalidad de la foto

¹⁰⁵⁵ Gerardo Mosquera, «Wim Delvoye», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 51.

¹⁰⁵⁶ Yu Yeon Kim, «Historias fragmentadas», en *Cinco continentes y una ciudad. I Salón Internacional de Pintura* (México D. F.: Museo de la Ciudad de México, 1998), 124.

¹⁰⁵⁷ Gerardo Mosquera, e-mail a Lucía Ybarra, sin fecha. Archivo MNCARS.

en una instalación. Las fotografías representaban además a «indígenas actuales» del Paraguay, dando significación a lo americano del objeto hamaca.



A la izquierda, *Entrails Carpet* de Mona Hatoum y obras de Byron Kim. A la derecha, *Hamacas* de Fátima Martini. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Al lado de esta hamaca se accedía a la única sala de video con el registro de la acción de Santiago Sierra. Originalmente, Mosquera había propuesto que Sierra, en su reencuentro con la escena española tras cinco años radicado en México,¹⁰⁵⁸ reelaborase su performance *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*, realizada antes en el Espacio Aglutinador de La Habana en 1999. Ante dicha propuesta el artista respondió: «Creo que tratándose de Madrid podemos darle nuevas implicaciones. Mi idea es hacerla con heroinómanos, quienes lo harían por el precio de una dosis».¹⁰⁵⁹ La idea era remunerar a cada una de ocho personas el monto correspondiente a una dosis de heroína bajo el título *Línea de 300 cms tatuada sobre ocho personas remuneradas*.¹⁰⁶⁰ Para Mosquera,

La obra de Santiago Sierra implica una provocación que utiliza los mecanismos simbólicos del arte para resaltar contradicciones de la sociedad contemporánea. Este es el nudo de su trabajo. Toca temas candentes de manera hiperbólica, grotesca, quizás en una tradición española que incluiría figuras como Quevedo, Goya, Valle-Inclán y Buñuel. No es mi intención comparar a Santiago con estos colosos, sino con una manera de abordar el arte y la literatura como fuerte comentario social.¹⁰⁶¹

La obra fue desestimada por la institución, con el consiguiente conflicto con el curador quien, aludiendo a la libertad de expresión, escribió a diferentes personas del museo solicitando una explicación respecto a esta negativa. En correspondencia con la coordinadora de la exposición, Mosquera comentó «condiciones de censura y falta de transparencia»,¹⁰⁶² para más tarde indicar:

No entiendo cuáles puedan ser las razones para censurar esta obra, y menos en un país como España, donde se han hecho hasta salas para que los heroinómanos puedan inyectarse en condiciones higiénicas.

¹⁰⁵⁸ Tres años después de esta exposición, Sierra fue invitado al Pabellón de España en la Bienal de Venecia con su obra *Palabra tapada*, bajo la curaduría de Rosa Martínez. Ahí Sierra cubrió el nombre «España» del pabellón y clausuró el acceso a quienes no contaran con un pasaporte español; en su interior el espectador no encontraba nada.

¹⁰⁵⁹ Santiago Sierra, e-mail a Gerardo Mosquera, Irlanda, 5 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁶⁰ Este trabajo con «personas remuneradas» ha sido continuado por Sierra con proyectos como *20 trabajadores en la bodega de un barco* (2001); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (2001), *Contratación, ordenación de 30 trabajadores conforme al color de su piel* (2002) o *El trabajo es la Dictadura* (2013). En este último, de regreso en Madrid, presentó una performance donde por nueve días treinta trabajadores contratados por el salario mínimo interprofesional rellenaron a mano, repitiendo una y otra vez, la frase «el trabajo es la Dictadura».

¹⁰⁶¹ Gerardo Mosquera, e-mail a Lucía Ybarra, México, 17 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁶² *Ibíd.*

Una versión de este trabajo fue presentada nada menos que en Cuba, y nadie se ruborizó. Otra obra aún más «fuerte» del mismo artista se hizo en el Museo Tamayo, en México, famoso por su conservadurismo. Por otro lado, me resulta sorprendente que el director decida simplemente que la obra no va, sin ni siquiera dirigirse al curador y al artista. Todo esto es inaceptable.¹⁰⁶³

Ante esto, el director finalmente argumentó:

En tanto que responsable de un Museo Nacional, no me es posible saltarme las leyes vigentes, y autorizar una partida destinada a financiar la compra de heroína, por mucho que sea para una obra de denuncia, como no podría autorizar una partida destinada a financiar la acción de un terrorista, de cara a una hipotética obra destinada a denunciar la violencia. Espero que entiendas la situación, y que dejes de hacer problema de esta cuestión menor, y que pienses en otra menos conflictiva, para sustituir esta sobre la que llevas tanto tiempo dialogando con este museo, sin que nuestra posición haya variado lo más mínimo, como no puede ser de otro modo.¹⁰⁶⁴

En respuesta a Bonet, el curador indicó:

Al comunicárselo a Lucía ella me habló entonces del problema de pagarle a heroinómanos y me propuso poner el video realizado en Cuba. En respuesta le di la alternativa de presentar el video propuesto, realizado por el artista bajo otro financiamiento, y simplemente mostrarlo, como se hubiera mostrado el de Cuba. Ahora me ratifica que el pago, por problemas legales, es la cuestión problemática. Pero no me respondes acerca de mi propuesta, que eliminaría el problema, sino insistes en tu posición de inicio, sin tener en cuenta las soluciones constructivas que he propuesto para eliminar los conflictos. De haber entendido bien, entonces el problema no es con el pago a drogadictos o la presencia de ellos dentro de un museo, sino con el filo crítico de la obra misma, a la que calificas de «conflictiva». No creo que todo este asunto sea «una cuestión menor». Todo lo contrario. Tiene que ver con cuál es el papel de la institución museo en la sociedad contemporánea. Tiene que ver con la relación del artista y del curador con las instituciones con las que desarrollan su trabajo. Tiene que ver con la manera como se negocian las relaciones de poder en el campo artístico. Tiene que ver con la comunicación profesional entre los participantes en un proyecto.¹⁰⁶⁵

Resuelto el conflicto en octubre del 2000, Sierra presentó la pieza *Línea de 160 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*. La performance se realizó en el espacio El Gallo en Salamanca sin el apoyo del museo y bajo el patrocinio de la Fundación Jumex, Chus, Alfa y Domingo Sánchez. En lugar de heroinómanos, fueron prostitutas las tatuadas por 12.000 pesetas cada una, el precio de una dosis de heroína. Según cuenta Mosquera, este cambio de sujeto se debió a que los tatuadores se negaron a tatuar a heroinómanos. El registro de la performance se proyectó en el muro en esta sala oscura, con un pequeño texto que explicaba quiénes eras dichas sujetas y cuánto habían recibido por participar en la obra.



A la izquierda, *Quarters* de Mona Hatoum. A la derecha, *Trabalho dos dias* de Rivane Neuenschwander y *Atlas* de Kaisu Koivisto. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

¹⁰⁶³ Gerardo Mosquera, «Re: Obra Santiago Sierra», e-mail del 21 de julio del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁶⁴ Juan Manuel Bonet, e-mail a Gerardo Mosquera, 5 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁶⁵ Gerardo Mosquera, e-mail a Juan Manuel Bonet, 6 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

Volviendo al eje central de la exposición se presentaba una pequeña sala monográfica con otra obra de Hatoum, *Quarters*, consistente en veinte camas metálicas que formaban una cruz. En la línea de Cardoso, el uso de un objeto de la vida cotidiana como la cama proponía transgredir «el empleo “neutral” del *ready made* de materiales industriales prefabricados sin referencias representacionales ni de contenido de los minimalistas».¹⁰⁶⁶ A continuación se encontraba la sala más compleja en términos de relaciones espaciales. A mano derecha se presentó la obra de Rivane Neuenschwander *Trabalho dos dias*, consistente en un plástico transparente adhesivo con polvo doméstico al que se sumaba el que generaba el propio uso de la exposición, que sería «el material original con el que embalsama, con doméstica geometría, el espacio artístico institucional».¹⁰⁶⁷ Sobre ese mismo lateral se apoyaron cuatro esculturas de Iran do Espírito Santo, *Restless* 4”, 5”, 7” y 8”, correspondientes a una serie de estructuras de espejo y cristal. En el muro, frente a ellas, se exhibía *Nas Galerias*, donde Do Espírito Santo pintó en la pared cuatro cuadros emblanquecidos como huella de algo que no estuvo ahí. Como indica Pedrosa, «lo que está en juego es la verdadera existencia y concreción de los objetos».¹⁰⁶⁸ En una suerte de diálogo entre el minimalismo y el arte conceptual, la obra hablaba de la propia condición de la pintura y la galería como lo han reflexionado desde otros frentes artistas como Hacke, Muntadas y Emilio Hernández en 1970 en el Perú.



A la izquierda, *Atlas* de Kaisu Koivisto, *Doormat* de Mona Hatoum, *Restless* 4”, 5”, 7” y 8” y *Nas Galerias* de Iran do Espírito Santo. A la derecha, *Cruzeiro do Sul* de Cildo Meireles. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Finalmente, en esta sala se presentaron otras dos obras con las que se descentraba el eje brasileño. En el centro se encontraba la escultura *Atlas* de Kaisu Koivisto que, como Cardoso, remitía a las formas animales en un debate con las formas abstractas. Por otro, *Doormat* de Hatoum, un felpudo que proponía un acceso imposible y que invitaba a la última sala, indicando *Welcome* en su escritura de alfileres. Se trataba de la paradoja recurrente en la exposición de proponer objetos minimalistas que además cruzaban la dimensión textual, la cotidiana y su imposibilidad de uso. Por último, en la sala final Cildo Meireles presentaba su pieza *Cruzeiro do Sul* (1969), que había sido mostrada también en *America, Bride of the Sun*. Un cubo de madera bicolor de nueve centímetros de lado fue situado en el centro de una sala vacía. La división cromática del cubo hacía referencia a la división racial. El cubo, mitad roble y mitad pino, remitía a la tradición de los tupí de frotar dichos materiales para producir fuego y generar experiencias de orden místico. A su vez,

¹⁰⁶⁶ Cecilia Fajardo-Hill, «Mona Hatoum», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 87.

¹⁰⁶⁷ Lisette Lagnado, «Rivane Neuenschwander», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 119.

¹⁰⁶⁸ Adriano Pedrosa, «Iran do Espírito Santo», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit., 71.

esta se debía al origen de dos maderas, «*which has the power to consume the World by fire. Pine and oak are a light and a hard wood taken from the sacred trees which gave the Indian his knowledge of fire*».¹⁰⁶⁹ En el contexto belga, la pieza funcionó como objeto de tránsito entre lo religioso jesuita, las pinturas y grabados flamencos y el conocimiento indígena de la naturaleza. En el contexto español, y en un marco exclusivo de arte contemporáneo, la pieza funcionaba como tautología de lo que las otras piezas planteaban. Sobre esta instalación el artista ha comentado que la pieza fue robada, y en el momento en el que él visitó la instalación — mientras montaba *A través* en el Palacio de Cristal un mes después de inaugurada esta muestra—, la obra se había convertido paródicamente solo en la luz, teniendo que dejar otro ejemplar de la pieza, no sin sortear dificultades burocráticas.¹⁰⁷⁰



Obras de Félix González-Torres. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Fuera de sala, o fuera de escena, se presentaron los trabajos de Félix González-Torres,¹⁰⁷¹ operando esta inserción como primera validación del artista en el sistema del arte español. El artista «*questioned the notion of the unique art object, making series of works based on identical pairs (two clocks ticking side-by-side, two mirrors embedded in a wall) or finding inspiration in the possibilities of endless reproducibility (stacks of sheets as give-aways for visitors, piles of candy to be continually replenished)*».¹⁰⁷² En la exposición de Madrid se presentaron tres proyectos suyos en esta línea. En primer lugar se pudieron ver dos dibujos que se instalaron en el acceso a los ascensores, titulados «*Untitled*» (*t-cell count*), que remitían a los dibujos médicos de sus propios linfocitos T en el proceso del VIH/sida. Originalmente se planteó colocarlos en la librería del museo, donde probablemente hubiesen cumplido de forma más adecuada esa función de autoocultamiento. En segundo lugar, en el pasillo central del museo se presentó «*Untitled*» (*March 5th*), correspondiente a dos espejos circulares e idénticos. Dicha pieza fue colocada en ese lugar para establecer un diálogo formal con el trabajo póstumo instalado en el patio interior del Edificio Sabatini. Incluso se propuso en su momento colocar los espejos en la entrada del museo para hacer esto más evidente. Todas estas obras debían funcionar

¹⁰⁶⁹ Paulo Herkenhoff, «Cildo Meireles. Cruzeiro do Sul», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 323.

¹⁰⁷⁰ Entrevista con Cildo Meireles, Madrid, 30 de mayo del 2013.

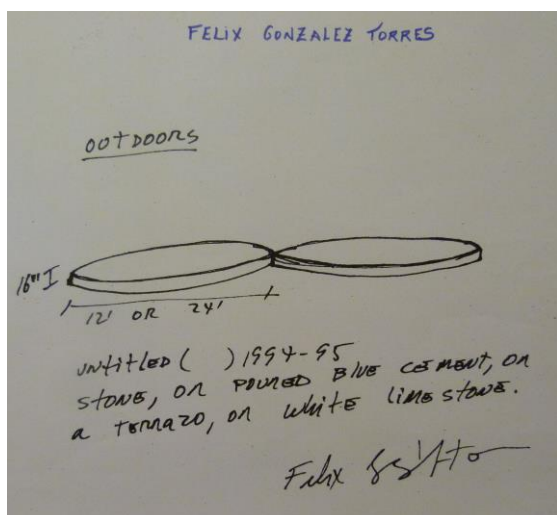
¹⁰⁷¹ El artista falleció a causa del VIH/sida en Nueva York en 1996. El año antes de su muerte tuvo una gran retrospectiva en el Guggenheim Museum. Véase Nancy Spector, *Félix González-Torres* (Nueva York: Guggenheim Museum, 1995).

¹⁰⁷² Tim Conaty, «Print/Out: Félix González-Torres», en http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres, última visita, 22 de noviembre del 2012.

Como presencias inadvertidas que sorprenderán al espectador en lugares no «auráticos» del Museo. Esto se corresponde con lo que el artista solía hacer, cuando trataba de situar su trabajo en espacios marginales dentro de las instituciones. La opinión y ayuda de ustedes resultará clave para seleccionar una buena ubicación para las obras dentro de este espíritu.¹⁰⁷³

A pesar del debate con otros curadores por la utilización del espacio público del museo, en el jardín solo se presentó una obra póstuma del artista, siendo la única instalación exterior de todo *Versiones del Sur*. Esta consistió en dos piscinas idénticas. Sobre ella, Mosquera comentó:

Se trata de una obra que él me describió la última vez que nos vimos, que iba a realizar en Francia, y que me pareció bellísima. Yo no tenía noticias de que se hubiera hecho, y Félix falleció no mucho tiempo después de nuestro encuentro. Temía que fuera solo un proyecto en su mente. Por suerte, él dejó un boceto que Andrea me mostró. Aunque es muy primario, permite construir una versión de la pieza que él hubiera elaborado. Para mi sorpresa Andrea, quien es muy estricta en el cuidado del legado de Félix, aceptó que construyamos la obra con ese carácter de versión de un proyecto póstumo. Forma parte de su serie de las parejas [...]. La idea es dos estanques independientes, pero que comparten una misma agua, pues el líquido se comunica por el punto de tangencia. Me parece que la realización de esta obra introducirá una novedad única en la muestra, muy conveniente para un proyecto general donde predomina lo histórico.¹⁰⁷⁴



A la izquierda, diseño de «Untitled» de Félix González-Torres. A la derecha, montaje de la pieza en los jardines del Edificio Sabatini. Archivo MNCARS y fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Inversión suave de la lingua franca

En la Francia del siglo XIX se desarrolló un debate entre los realistas, encabezados por Courbet, quienes creían en lo visible tal cual era entregado por la realidad, y los simbolistas, encabezados por Gustave Moreau, Mallarmé y Paul Verlaine, quienes se planteaban lo opuesto: «Yo sólo creo en lo que no veo». Si bien este debate se daba en términos de representatividad, se puede entender como un precedente de lo que esta exposición vino a destacar entre «ser lo que se ve» y «ser más allá de lo visible». En la lógica de modelos binarios, el proyecto presentado por Mosquera estaba dotado de una coherencia evidente,

¹⁰⁷³ Gerardo Mosquera, e-mail a Marta González y Lucía Ybarra, 28 de agosto de 1999. Archivo MNCARS.

¹⁰⁷⁴ *Ibíd.*

en términos formales y conceptuales. Superando la concepción del minimalismo y post-minimalismo estadounidenses, las prácticas seleccionadas iban «más allá de lo visible» aunque el núcleo aglutinador fuese el formalismo de las mismas.

Las obras resultaron así claras a la hora de «ilustrar» la hipótesis de trabajo en términos de contaminación a la autorreferencialidad del objeto por el objeto mismo. Para ello se puso el acento en la textualidad o referentes contextuales que contenían fuera de lo visible, fenómeno que se daría de forma preeminente en América Latina. Más que plantearse desde un paradigma antropófago del minimalismo, las obras fueron entendidas desde esta enunciación general del proyecto intelectual de Mosquera: «En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas».¹⁰⁷⁵ Esto actuaría como una reelaboración de lo supuestamente internacional como un espacio que se construye necesariamente desde lo local: el minimalismo funcionaría a modo de un idioma como el inglés, utilizado en diferentes modos y con diferentes acentos según el lugar de origen, aunque «toda *lingua franca*, antes que una lengua de todos es una lengua de alguien, cuyo poder le ha permitido imponerla».¹⁰⁷⁶

Comentado el acierto de la muestra en términos de su dimensión interna, existiría un segundo asunto a comentar en término de su ubicación en *Versiones del Sur*. La exposición fue definida por Mosquera como «un chiste de oposición»¹⁰⁷⁷ dentro del megaproyecto, y este chiste funcionaba perfectamente en la recepción en la prensa. Como el mismo curador comenta en la relación entre títulos e imágenes en prensa: «Me dio mucho gusto ver que decía “exposición latinoamericana en el Reina Sofía” y una obra de Wim Delvoye [...] una contradicción que me gustaba mucho, porque mostraba cómo esta tensión que la exposición quería ser dentro del proyecto funcionaba».¹⁰⁷⁸ Sin embargo, este chiste tuvo una operatividad nula a la hora de ser comprendido por los públicos o especialistas que podrían entender la broma del proyecto. El chiste de Mosquera funcionaba como una extensión más de la cita de Clifford que utiliza Mosquera en «Contra el arte latinoamericano»: «Hoy todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos».¹⁰⁷⁹ Dicha delimitación territorial hacia el Sur le permitía a Mosquera situarse en diálogo con la antropología a la vez que cuestionar sus premisas de revisión de la otredad: de ahí que podríamos pensar a todos los artistas seleccionados como caribeños como metáfora de los subalternos; inmigrantes o primera generación en Europa y Estados Unidos, provenientes de regiones periféricas del mundo, mujeres y/o disidentes sexuales.

En esta línea es posible entender el proyecto como una suerte de crítica postcolonial suave que engloba y valida ciertas formas de operar del sistema internacional del arte; como Mosquera ha sugerido, el proceso necesariamente se debe invertir:

La generalización entre artistas de todo el orbe de un lenguaje internacional del arte establecido por la *mainstream* occidental significa, de hecho, la legitimación de este lenguaje como vehículo de la contemporaneidad artística, aceptando la autoridad de las historias, de los valores, de las poéticas, de las metodologías y de los códigos que lo constituyeron [...]. Las manifestaciones artísticas que no hablan los códigos prevalecientes quedan excluidas más allá de sus contextos, marginadas en circuitos y marcados gueto. [...] El problema está en la posible exclusión, reducción a guetos o subvaloración de poéticas significativas, simplemente por no responder a los códigos legitimados a escala internacional.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁵ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», op. cit., 15.

¹⁰⁷⁶ *Ibíd.*, 18.

¹⁰⁷⁷ Encuentro privado con Gerardo Mosquera en el grupo de investigación *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*, Centro de Estudios, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de junio del 2013.

¹⁰⁷⁸ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre de 2012.

¹⁰⁷⁹ James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge [Massachusetts] y Londres: Harvard University Press, 1988), 173.

¹⁰⁸⁰ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», op. cit., 14 y 19.

¿Cómo se posicionaría *No es lo que ves* en este orden de cosas? Es posible pensar que si bien supone una presunta perversión a un lenguaje internacional, el proyecto asume la existencia del mismo como canon, y su utilización pervertida no hace más que aceptar ese código de legitimación a escala internacional.¹⁰⁸¹ De ahí el elemento suave de la crítica, donde finalmente se excluirían otras poéticas fuera de ese debate interno y formal. La crítica se subsume en la posibilidad de integración a ese sistema de categorías.



Dos notas de prensa en *El País* y *El Mundo*, respectivamente. *El País*, además de una obra de Torres-García incluye trabajos de Boshoff y Delvoye, mientras que *El Mundo* lo hace con una obra de Hatoum.

Caminar con el diablo

A comienzos de ese mismo 2000 Mosquera montó la exposición *Territorios ausentes* en la Casa de América de Madrid. El proyecto se fundaba en la migración, el problema fronterizo, las relaciones centro/periferia y los trasvasijos culturales como una «epistemología del inmigrante, o desde el inmigrante»,¹⁰⁸² un asunto poco trabajado entonces en el Estado español. El montaje de la exposición comenzó con otra cita a Clifford que marcaba el sentido de la muestra: «Quizás no existe retorno para nadie a un país natal: solo notas de campo para su reinvención». En este marco poetizado se presentaron obras de Monge y González-Torres, dentro de los que participaban también en *No es lo que ves*, además de Carlos Amoraes, Diego Gutiérrez, Lani Maestro, Liliana Porter y Sergio Vega. Resulta significativo que nuevamente González-Torres fuese la piedra angular: «La exposición comienza y termina con el puro mar de Félix González-Torres y Lani Maestro, el mar en general, sin los nombres que le dan aquí y allá las costas que lo circunscriben. El mar como viaje y comunicación».¹⁰⁸³ Esta obra sin título sobre el mar también fue parte de la exposición *F(r)icciones*, lo que da cuenta de ciertas filiaciones y

¹⁰⁸¹ Mónica Amor ha planteado así esta crítica: «Ha habido tanto sobre el minimalismo [...], feminismo y el minimalismo, Félix González y el minimalismo; era como darle más importante a una cosa, era como reforzar el canon a partir de una respuesta al canon». Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.

¹⁰⁸² Gerardo Mosquera, «Territorios ausentes», en *Territorios ausentes* (Madrid: Casa de América, 2000), 22.

¹⁰⁸³ *Ibid.*

modas que operaban en la «red latinoamericana de curadores». El efecto de esta muestra fue un fracaso a nivel de su comprensión y recepción española, y lo mismo es posible decir de *No es lo que ves*.

El año 2001, el Museo Reina Sofía organizó *Minimalismo. Un signo de los tiempos*, curada por Anatxu Zabalbeascoa, con obras que partían desde los orígenes de la abstracción en Malévich y Mondrian, para llegar al minimalismo y sus clásicos: Judd, LeWitt, Morris, Andre, Flavin y Stella. Al finalizar, la muestra incluía un apartado dedicado a las derivas del minimalismo, así como a su utilización en el diseño, la arquitectura y otras artes aplicadas a la vida cotidiana. El único artista de *No es lo que ves* que aquí se presentó fue González-Torres. La exposición funcionaba como la respuesta conservadora e historicista al proyecto pervertido de Mosquera.

Tras estas exposiciones en torno al nuevo milenio, la relación de Mosquera con la escena española ha sido constante, a diferencia de la mayoría del resto de curadores involucrados en *Versiones del Sur*. Mosquera ha realizado proyectos como *7 + 1 Project Rooms* en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo en el 2008, *The Sky Within my House. Contemporary Art in 16 Patios of Córdoba* en el 2009, y entre el 2011 y el 2013 fue curador general de PhotoEspaña. Así también, en el 2010 publicó *Caminar con el diablo* con Exit —la continuación de *LápiX*—, editado por Rosa Olivares y con prólogo de Jean Fischer. Dicho título hacía referencia a su filiación gallega que, a través de la fabula familiar, resulta ser el sustento alegórico del texto que escribe para *Cocido y crudo*. Dicho texto fue reelaborado para nombrar su libro antológico.

Esa estrategia de caminar con el diablo funciona como una opción por «casarse con todos» y así atacar como un virus desde dentro. Esta opción ha sobrepasado sus premisas críticas y ha transformado al curador en un «integrado»,¹⁰⁸⁴ de acuerdo con la conocida división de Umberto Eco entre «apocalípticos e integrados». Mosquera confía —de forma inocente o perspicaz— en los flujos múltiples del sistema del arte internacional. Si en «El Síndrome de Marco Polo» identificaba al eurocentrismo como un sistema «dominante y tanático»¹⁰⁸⁵ que veía a la otredad de forma nociva, su nueva opción integrada ha sido un suavizante para proponerle críticas al mismo. La crítica desde dentro ha sido una forma de integración que le permite luchar desde el interior, pero conlleva morir en el intento. Como él mismo ha indicado, «es algo paradójico, porque estoy en contra de las exposiciones nacionales pero termino haciéndolas todas [...] para así tratar de contradecirlas desde dentro, como un proceso viral que tense desde dentro la misma exposición».¹⁰⁸⁶ El sistema internacional del arte ya está inmunizado contra el virus y lo utiliza a su manera.

¹⁰⁸⁴ Encuentro privado con Gerardo Mosquera en el grupo de investigación *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*, Centro de Estudios, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21 de junio del 2013.

¹⁰⁸⁵ Gerardo Mosquera, «El Síndrome de Marco Polo», *LápiX* 86, abril-mayo (1992): 22.

¹⁰⁸⁶ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

5.1.4. Más allá de la representación, más acá de lo surreal. *Más allá del documento*

El ingreso al canon

En la segunda mitad de la década de los noventa existía una doble pulsión en el sistema del arte latinoamericano: por un lado, una voluntad de desmarcar las prácticas y los discursos de un planteamiento latinoamericanista y por otro, una creciente preocupación por la exposición como dispositivo. La identificación del dispositivo permitía realizar ejercicios curatoriales que se proponían críticos con el «cubo blanco» al plantearlo como espacio fundante de las nociones exotizantes de lo latinoamericano. A diferencia del arte europeo y estadounidense, el canon de la historia del arte latinoamericano ha sido construido desde las exposiciones y su diseminación a partir de catálogos, siendo las muestras de Dawn Ades y Waldo Rasmussen las que más han marcado la narración del arte de los siglos XIX y XX.

Fue en este marco de activación de la exposición como dispositivo que Mesquita curó *Cartografías* (véase el capítulo 5.1.2). Cuando la exposición estaba en su itinerancia final en Madrid en 1994, Mónica Amor escribió sobre ella para la revista *Third Text* criticando este nuevo «paradigma plural» de lo latinoamericano. Dicho texto fue republicado al año siguiente en el hoy paradigmático libro editado por Gerardo Mosquera para INIVA, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Mientras realizaba sus estudios de doctorado en la City University de Nueva York, ese mismo 1994 Amor curó la exposición *Alterando historia, alternando historias* en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde había trabajado como asistente del Departamento de Curaduría antes de irse del país. Dicha exposición buscaba «explorar paradigmas curatoriales que superen las tan trilladas categorías geopolíticas y nacionalistas alrededor de las cuales se organiza una vasta producción cultural de manera efectiva a nivel internacional»,¹⁰⁸⁷ refiriéndose principalmente a lo latinoamericano como lugar común. Para la curadora, «la muestra fue bastante profética en el sentido de que el tema resonó durante los años noventa; recientemente estuve en un *think tank* en Washington que era sobre *history and histories* en arte contemporáneo».¹⁰⁸⁸ Para el catálogo caraqueño Amor invitó a escribir a George Yúdice, en un proceso de transferencia de los debates estadounidenses en los que ella se encontraba. La exposición incluyó trabajos de Miguel Ángel Ríos, Anton Vidokle, Sowon Kwon, Roberto Obregón, Michele White y Kenneth Goldsmith. Todos los artistas de diferentes nacionalidades residían entonces en Nueva York, con la excepción de Obregón, que lo hacía en Caracas, operando como cuota local.

Posteriormente, Amor fue asistente curatorial de Mosquera para la exposición *Important/Exportant* de la II Bienal de Johannesburgo de 1997. Mosquera la invitaría entonces a participar en el Foro Latinoamericano de Badajoz donde, en clave biográfica, esta planteó una lectura sobre las dificultades de la globalización y los debates postcolonial y multicultural en el mundo del arte. Paradójicamente, el texto original había sido escrito en inglés y fue traducido por Mosquera. En dicha charla contó cómo al llegar a Nueva York se la encasilló inmediatamente dentro de lo latinoamericano: «En una era llamada posnacional,

¹⁰⁸⁷ Mónica Amor, «Alterando historia / alternando historias», en *Alterando historia / alternando historias* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1995), 17.

¹⁰⁸⁸ Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.

nunca pensé que mi nacionalidad determinaría —y restringiría— lo que se suponía yo era capaz de hacer».¹⁰⁸⁹ También planteaba otra vez el problema que tanto ha preocupado a Mari Carmen Ramírez: el ingreso al canon. Este ha sido un elemento que se ha repetido a lo largo de la carrera de Amor. Así lo exponía:

Esta tendencia a contextualizar el arte producido en América del Sur casi exclusivamente en relación a cuestiones culturales —pero sin incluir su diálogo con los problemas formales que los artistas norteamericanos y de la Europa del Oeste han investigado— ha limitado el reconocimiento de las importantes contribuciones de la vanguardia suramericana a esa historia.¹⁰⁹⁰

En esta línea, un par de meses antes de la exposición en Madrid Amor presentó en Art in General de Nueva York la exposición *Re-Drawing the Line*, que tomaba como antecedente a Gego y sus desbordamientos del dibujo. La muestra incluía obras de Francis Alÿs, Alessandro Balteo, Diana Cooper, Arturo Herrera, Mungo Thomson, Sophie Tottie, Peter Wegner y Pae White. El proyecto funcionaba, de forma inconsciente, como una oposición al libro de Valerie Fraser y Oriana Baddeley publicado en Inglaterra once años antes, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, donde se establecía a partir de un criterio identitario-representacional qué prácticas artísticas podían ser entendidas como latinoamericanas y entraban a ese lado de la línea geocultural. Es en este contexto de una escena latinoamericana en Nueva York que Amor conoció, junto a su pareja Carlos Basualdo, a Octavio Zaya. El coordinador general colaboró con ambos en las dos exposiciones que curó en *Versiones del Sur*, viajando incluso los tres juntos a Brasil para la investigación del proyecto. Amor no fue incluida en *Versiones del Sur* desde un comienzo, sino en la segunda parte del proceso, cuando ingresaron también Héctor Olea y Adriano Pedrosa.



Vista general de *Re-Drawing the Line*.

Más allá del documento respondía también, desde el museo, a una pulsión fotográfica desarrollada en esta década en el Estado español. Su origen se remonta al festival Primavera Fotográfica de Cataluña realizado desde 1982 en la Fundació Joan Miró, mientras un año

¹⁰⁸⁹ Mónica Amor, «¿El mundo de quién? Notas sobre las paradojas de la estética global», en *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, coord. Gerardo Mosquera (Badajoz: MEIAC, 2001), 187.

¹⁰⁹⁰ *Ibíd.*, 192.

antes se fundaba la revista *Photo Vision* donde participan, por ejemplo, Jorge Ribalta o Joan Fontcuberta, cerrando nada más acabar el milenio.¹⁰⁹¹ La proliferación de salas de exposición y reflexión fotográfica continuó con espacios como el Centro de Fotografía, creado en 1992 en la Universidad de Salamanca. Además de las exposiciones y catálogo realizados, el centro ha desarrollado dos líneas editoriales: Focus, donde se publicó *Modos de hacer*, y la revista anual *Papel Alpha*, que funciona desde 1996. Sin duda el epítome de este boom fue el nacimiento de PhotoEspaña en 1998. Además de este festival internacional, que se ha expandido por la península incluyendo a Lisboa, existieron otras operaciones de transferencia y actualización del canon de la fotografía internacional a través de diferentes agentes. En esta escena de recuperación de la fotografía nació en el 2001 el proyecto editorial de Rosa Olivares *Exit*, el mismo año en que renació la colección FotoGGráfica de la editorial Gustavo Gili. En este contexto surgió también la colección de fotografía contemporánea de la Fundación Telefónica y la publicación de los Cuadernos del IVAM con foco en la fotografía. La supuesta fotografía latinoamericana aún necesitaba un gesto de validación que *Más allá del documento* debía realizar.

Organizar «más allá» del referente

Más allá del documento fue la cuarta y última de las exposiciones inauguradas en diciembre del 2000 en el marco oficial de *Versiones del Sur*. Se montó de forma paralela a *No es lo que ves* y fue diseñada por BNV. La exposición fue curada por Mónica Amor y Octavio Zaya y, por decisión de José Guirao, fue coordinada desde el museo por Catherine Coleman a partir de enero del 2000, aunque en primer lugar apareciese como su coordinador Rafael Doctor. La relación conflictiva entre Coleman y Amor hizo que la recién llegada en prácticas al museo, Mónica Carballas, se hiciese cargo de dicha coordinación. Incluso Amor indicó en correspondencia con Coleman: «Te agradecería que por favor no te pongas agresiva ni “insulting”, *there is no need* [...]. Imagino que los rumores iniciales de que no querías asumir la coordinación de la muestra son verdad. Lo lamento y te agradezco que te refieras a mí con el debido respeto».¹⁰⁹² En otros documentos es posible percibir esa distancia, como en una carta de Amor a Guirao, donde esta indica:

Por último, más a tono personal, ya Octavio Zaya le había pedido a Catherine Coleman que por favor no me dieran el título de Comisaria Adjunta sino simplemente Comisaria. Como en el caso de Ivo y Adriano, Octavio y yo somos igualmente responsables por el proyecto. En ningún momento voy a permitir que mi participación se lea como menor, o adjunta, por circunstancias iniciales que tienen que ver más con las burocracias institucionales que con el trabajo real.¹⁰⁹³

Para Amor, tanto el paso del proyecto por cuatro coordinadores diferentes como los problemas derivados de los cambios de fechas y claridad en los tiempos de pagos hicieron explícitas las «intenciones de retirar mi proyecto a menos que el Museo se comprometa, a través de un contrato claro y preciso, a pagarme la cantidad total acordada inicialmente de una manera puntual y profesional».¹⁰⁹⁴ El problema de la cancelación de esta muestra se había hecho explícito unos meses antes, cuando Amor escribió a Marta González indicando que Coleman le había transmitido que la exposición sería cancelada debido al cambio de dirección y la falta de interés del proyecto. Tanto la presencia de Doctor como

¹⁰⁹¹ Un repaso general de este fenómeno se puede encontrar en Joan Fontcuberta, *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008).

¹⁰⁹² Mónica Amor, «No subject», e-mail a Catherine Coleman, 14 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁹³ Mónica Amor, carta a José Guirao, Nueva York, 18 de mayo del 2000. Archivo MNCARS.

¹⁰⁹⁴ Mónica Amor, carta a Marta González, Nueva York, 3 de diciembre de 1999. Archivo MNCARS.

Coleman como coordinadores sucesivos se debió a que *Más allá del documento* fue la única muestra de *Versiones del Sur* que se posicionó específicamente desde una técnica artística, la fotografía. Si bien ese era el objetivo, la idea de documento intentaba desbordar ese elemento técnico para acusar la intencionalidad del medio. *Documentos* fue el título original de la exposición madrileña que se planteó, en términos generales,

Explorar el rol de la fotografía en la construcción de un imaginario latinoamericano predicado en la idea de la imagen fotográfica como registro de la realidad [...] la muestra se propone abordar tanto el ámbito de los contenidos sociales, históricos y culturales de la imagen fotográfica documental, como subrayar las estructuras discursivas del aparato fotográfico: sus procesos de producción, circulación y recepción.¹⁰⁹⁵

En un lenguaje heredero del postmodernismo, la muestra se concibió como rompedora con las cronologías, evitando ser exhaustiva y creando «situaciones, paralelismos, contrastes o diálogos en los cuales se estudien diferentes respuestas a lo que podríamos llamar un paradigma documental».¹⁰⁹⁶ Durante los noventa, en el arte contemporáneo se había desarrollado una expansión de la fotografía como documento o dispositivo, generando reflexiones sobre el medio, el referente y su recuperación como práctica relacional. Dentro de esta tendencia liderada por Jeff Wall, para los curadores el referente fue el proyecto *Camera Lucida* realizado por Alfredo Jaar en 1995 en Catia, un barrio marginal de Caracas. En el contexto de la exposición *La cuarta pared*, curada por Jesús Fuenmayor, actual director de la Cisneros Fontanals Art Foundation, y ante el rechazo del barrio a la construcción del Museo del Oeste Jacobo Borges, Jaar propuso repartir cámaras fotográficas desechables entre los vecinos, solicitándoles que cada uno seleccionase una foto suya del barrio. Con las fotografías recibidas, Jaar realizó una pieza donde los vecinos era los protagonistas. Según Adriana Valdés, «se creó así un lazo con el museo, una manera de que fuera sentido como propio».¹⁰⁹⁷

La exposición madrileña propuso cuestionar el estatuto de verdad del documento fotográfico, y por tanto, su supuesto valor de representación de lo latinoamericano. En este punto reside el cambio del título de la exposición hacia un «más allá» del documento. Esta concepción era bastante expandida entre los latinoamericanos de Estados Unidos, que intentaban desenmarcarse de categorías que los enclaustrasen en estereotipos: «Beyond» fue el título del artículo de Mari Carmen Ramírez sobre la exposición *Art of the Fantastic*, así como de la antedicha antología editada por Mosquera. *Más allá del documento* era una reverberación de esta escena. En este caso particular, el *beyond* fue entendido como «un método fotográfico» a la vez que una categoría analítica fundada en «una ambigüedad técnica y narrativa que pone en duda la precisión del signo fotográfico, su significado y su valor documental».¹⁰⁹⁸ Desmarcando al documento de su referente, el aparato fotográfico funcionaría como un ente intencionado cuyos documentos también lo serían, por lo que haría falta un análisis crítico que desmarcase la noción de fotografía de su asociación con el revelado, la presencia y la verdad. En esta línea, los curadores se hicieron tres preguntas: «¿Más allá de dónde pretende llegar esta exposición?; en el contexto de la fotografía, ¿qué es un documento?; ¿por qué hay que reemplazarlo?».¹⁰⁹⁹ Tales cuestiones no hacían más que volver a incidir en la problematización de la fotografía que ya habían planteado desde los setenta tanto Roland Barthes como Susan Sontag.¹¹⁰⁰ No por nada, desde la coordinación

¹⁰⁹⁵ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Documentos», fax, 6 de diciembre de 1998. Archivo MNCARS.

¹⁰⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁹⁷ Adriana Valdés, «Alfredo Jaar, “Soy un arquitecto que hace arte”», *ARQ* 70, Santiago, diciembre (2008): 13.

¹⁰⁹⁸ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 22.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.*, 19.

¹¹⁰⁰ Véanse al respecto Susan Sontag, *On Photography* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1977) y Roland Barthes, *Camera Lucida* (Nueva York: Hill and Wang, 1981).

de la exposición se indicó internamente y de modo manuscrito que se trataba de una «tesis caduca».¹¹⁰¹

Si bien esas tres preguntas introductorias esbozan hacia dónde se dirigía la exposición —cuestionar el estatuto de referente de la foto y proponer sus desviaciones—, en un documento preparativo de la muestra se definieron de forma clara los dos ejes de la exposición:

Rastrear formas alternativas a aquellas prácticas fotográficas que en su afán por definir el referente establecen una identificación no mediatizada entre signo fotográfico y significado cultural. Se hará también énfasis sobre aquellas obras contemporáneas que buscan problematizar las estructuras archivistas bajo las cuales opera el medio fotográfico en diálogo con una tradición documentalista.¹¹⁰²

Esta posición anti-identitaria y anti-geopolítica se planteó a partir del diagnóstico que enuncia que la imagen que se proyecta de cada estado-nación ha procurado establecer una identidad unitaria, fundada en el estereotipo. En esta lógica, la fotografía ha funcionado como un condensador de dicha lectura institucional e instituyente de unidad estática que se quiere criticar. Por eso convocaron a los artistas desde una crítica a su posible enclaustramiento en un marco geopolítico que operaría con lógicas de representación y de cuotas de lo latinoamericano. La delimitación geopolítica de lo latinoamericano fue un problema permanente e intentaron cuestionarlo a partir de la negación del valor documental de la fotografía que comúnmente se utiliza para dar a conocer la otredad latinoamericana exotizante. La curadora indicaba:

Sería incorrecto imponer discursos sobre las muestras de las cuales nosotros, o por lo menos yo con mi muestra «Más allá del documento», estamos intentando deshacernos. Cualquier narrativa convencional sobre Fotografía Latinoamericana chocaría sin duda con mi muestra y la consideraría equivocada o incorrecta porque en efecto se hizo un esfuerzo por no responder a ese paradigma.¹¹⁰³

El esmero de los curadores porque su exposición no fuera asociada a una latinoamericana también respondía al miedo al rechazo geopolítico de algunos artistas, bastante en boga entonces en el sistema internacional. Artistas como Gabriel Orozco se negaban —aunque finalmente terminaran participando— a ser asociados a una geografía identitaria. Esto tiene mucho que ver con la idea de Mosquera de que «los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes»¹¹⁰⁴ o lo que Mercer planteó en relación a la diversidad dentro del sistema del arte, donde «la regla no hablada es no proclamarla».¹¹⁰⁵

En este marco, los invitados a escribir el catálogo fueron el historiador del arte y actual director del Institute of Contemporary Arts de Singapore Charles Merewether, la profesora y actual Consulting Director del Creative Capital | Warhol Foundation Arts Writers Grant Program Margaret Sundell, además de Fernando Azevedo, compañero de doctorado de Amor en CUNY, con un texto sobre Marc Ferrez.¹¹⁰⁶ Es significativa la división entre los autores y su reparto de los artistas presentes en la muestra. Mientras Merewether trabajó sobre el archivo y la obra de Jaar, Dittborn, Rio Branco, Trope, Sántiz Gómez y Hernández, Sundell lo hizo sobre los límites internos del documento y la obra de Pintor,

¹¹⁰¹ Mónica Amor, carta a Marta González y Catherine Coleman, Nueva York, 28 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹⁰² Mónica Amor y Octavio Zaya, «Planteamiento», sin fecha. Archivo MNCARS.

¹¹⁰³ Mónica Amor, «Charlas», e-mail a María Jesús de Domingo, 12 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹⁰⁴ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», 17. Republicado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 23 de febrero del 2014.

¹¹⁰⁵ Kobena Mercer, «Intermezzo Worlds», *Art Journal* 4, 57, Nueva York, invierno (1998): 43.

¹¹⁰⁶ La tesis doctoral de Azevedo fue «The Nineteenth-Century Rio de Janeiro de Marc Ferrez: A Case Study of Uses and Transformations of the Sense of Place in the Age of Photography».

Orozco, Flores, Costi, Grinblatt y Hernández. No es menor que el único artista de contacto entre los dos autores fuese el californiano Hernández, de mayor proximidad. La división en los textos respondía, con imprecisiones,¹¹⁰⁷ a la delimitación marcada por la curaduría entre quienes «intentaban develar la dimensión ideológica del archivo» y quienes trabajaban en torno a la precisión del documento y el modo de presentarlo para desestabilizar el valor documental de «lo incatalogable de lo real».¹¹⁰⁸ Los curadores, al igual que Mosquera, solo se hicieron cargo de escribir la introducción de su catálogo.

Cajas de fotos, cajas chinas



Acceso a *Más allá del documento*. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

En la documentación interna de la exposición se habló de que esta contaría con diecinueve artistas, de los cuales seis presentarían instalaciones.¹¹⁰⁹ Al final de la negociación se enseñaron cerca de cien obras de diecisiete artistas y solo dos instalaciones de Alfredo Jaar y Carlos Garaicoa. En términos temporales, la exposición comenzó en el siglo XIX con Marc Ferrez, pasando por Manuel Álvarez Bravo, hasta los en ese momento en boga Gabriel Orozco y Alfredo Jaar. También se comentó la preocupación de los curadores por el espacio reducido para la exposición, asunto que debía resolver Zaya como coordinador general. De ahí la pequeña disputa con Mosquera, a quien consiguieron reducir una esquina de su espacio (véase cap. 5.1.3).

Amor, además, quería tener una sala de acceso en negro, replicando la figura de la cámara oscura. Sin embargo, el acceso compartido con la exposición de Mosquera impidió la construcción de este espacio, siendo solo un muro pintado de negro que de ninguna

¹¹⁰⁷ Perna y Garaicoa no son analizados en los ensayos, y Trope, por ejemplo, es incluida en la parte de archivo en el catálogo, aunque en el discurso curatorial entraría en la de documento.

¹¹⁰⁸ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento*, op. cit., 22.

¹¹⁰⁹ En el primer listado de artistas se incluía a Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Paolo Gasparini, Miguel Río Branco, Tina Modotti, Antonio Reynoso, Milagros de la Torre, Rosângela Rennó, Vik Muniz y Félix González-Torres, aunque en otros documentos también aparecen mencionados Hugo Brehme, Héctor García, Julio Grinblatt, Guillermo Kahlo, Alfredo Reynoso, Sergio Vega, Rochelle Costi, Raúl Flores, Oscar Pintor, Maruch Sántiz Gómez y Paula Trope.

manera cumplía el efecto que Amor quería generar. Así lo indicaba la curadora en un e-mail a Marta González:

Yo tengo planificada una entrada muy oscura y el título muy iluminado, por lo que no puedo compartir el vestíbulo. Ya me quitaron la obra de Félix González-Torres sin la más mínima justificación y le cedí mi espacio original a Gerardo para darle más espacio. A tan pocas semanas de la muestra no puedo aceptar ningún otro cambio. Se pueden buscar alternativas para la señalización (la misma puede ir afuera) e indicarse claramente en los brochures del museo o en un plano externo, por favor, no me arruinen mi introducción con la cual quiero aludir a la idea de la cámara oscura.¹¹¹⁰



A mano izquierda, series de Álvarez Bravo y Orozco. Frente a ellos, Anthony Hernández. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Aunque implícitamente fue evidente, la división espacial no marcó la distinción propuesta en el catálogo entre una sección del documento y otra del «más allá» que profundizaba en el problema del archivo. En el acceso, la primera sección presentó lo que Sundell planteaba en el catálogo como aquellos artistas que «adhieren obstinadamente a la práctica de la fotografía directa [...]». Su obra permanece ligada a la categoría de la fotografía como índice.¹¹¹¹ La primera sala comenzó con la única alianza que se había planteado desde un principio en los documentos internos: Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Orozco. La sala proponía un enfrentamiento entre dos precariedades mexicanas en diferentes momentos históricos. A mano derecha se exhibieron once fotos realizadas por Álvarez Bravo entre 1929 y 1965. A su lado se exhibieron catorce realizadas entre 1992 y 1998 por Gabriel Orozco.¹¹¹² Estas reelaboraban la práctica de Álvarez Bravo de encontrar y capturar lo surreal en el cotidiano a través de sus «esculturas encontradas» o transformadas por el artista. En una lectura ya muy asociada a lo latinoamericano maravilloso, para los curadores los trabajos de Orozco «registran el acontecimiento

¹¹¹⁰ Mónica Amor, «Re: De Marta González. Museo Reina Sofía», 10 de noviembre del 2009. Archivo MNCARS.

¹¹¹¹ Margaret Sundell, «Antes de ir más allá», en *Más allá del documento*, op. cit., 45.

¹¹¹² Orozco había tenido su primera exposición en el extranjero en 1992 con su participación en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, donde reconstruyó la instalación *Naturaleza recuperada* y presentó la obra *Mi corazón son mis manos*, ambas de 1990.

fortuito, o situaciones performativas, de encuentro absurdo entre *ready-made* inesperado y lugares comunes [...]. En parte puesta en escena y en parte el registro de coincidencias absurdas, sus imágenes son testigos de lo irracional de la vida cotidiana».¹¹¹³

En el muro colindante con la siguiente sala se presentaron dos series de Fina Gómez, *Piedras y Raíces*, de 1950 y 1952. Estas continuaban la reflexión sobre lo que se podría entender como «surreal encontrado». En esta línea funcionaba también el trabajo realizado en Los Ángeles por Anthony Hernández, *Paisajes para los sin techo* (1988-1990). Para los curadores aquí se representaban los «escombros».¹¹¹⁴ Dichos elementos, sin embargo, más que «escombros» como los identifican los curadores, son abrigo de reutilización inventiva creada por sujetos que activan espacios públicos como lugares vivos. Esta sala funcionaba como un acceso conflictivo, puesto que se planteaba desde el estereotipo más arraigado de lo latinoamericano: lo real maravilloso y lo surrealista.

En su ensayo, Sundell escribió al respecto que «las obras de *Más allá del documento* pueden apartarse de los temas surrealistas más evidentes [...], no obstante, encuentran su precedente formal e ideológico más significativo en la imagen fotográfica “construida” del surrealismo».¹¹¹⁵ Dicha literalidad de lo esperable real-maravilloso fue cuestionada en la sala siguiente, en el que al ingresar aparecían dos obras contrastantes. Por un lado se presentan dos series, *Alineamientos* y *Fotoinformes* (1976) de Claudio Perna, quien además ese año había sido homenajeado en la Bienal de La Habana. Ambas series de pequeñas dimensiones registraban la intervención del artista en el recorrido de su casa a la playa. Integrando su mano fotocopiada en el paisaje de cada lugar quedaba ambivalente el sentido de la foto como registro de una acción, que era la obra en sí. Su descontextualización y posición marginal en sala no ayudaban a la comprensión de la práctica performativa. Junto a ellas se presentó una de las pinturas aeropostales más grandes realizadas por Eugenio Dittborn, *El blériot de Acevedo en el Bío Bío*.¹¹¹⁶ Dittborn también fue parte de la exposición de Zaya *The Garden of Forking Paths*. Como la mayoría de sus trabajos, esta obra recurre a un archivo de imágenes encontrado y reelaborado por el artista. Como él mismo indica, «el documento fotográfico parece ser la intersección entre accidente y desaparición, la escena para un hito recurrente en las Pinturas Aeropostales: la destinación prematura o abrupta irrupción del destino. En el propio más allá del documento, destino y destinación coinciden finalmente. Por pura coincidencia».¹¹¹⁷

¹¹¹³ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento*, op. cit., 22.

¹¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹¹⁵ Margaret Sundell, «Antes de ir más allá», en *Más allá del documento*, op. cit., 45.

¹¹¹⁶ Dittborn participó antes en *Cocido y crudo* con su pintura aeropostal más grande, *La cocina y la guerra*. Esta obra ha sido exhibida recientemente, el 6 de octubre del 2013, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, sede Quinta Normal, en un formato de exposición temporal que el artista experimenta recientemente: montajes que duran solo un día. En palabras de Dittborn: «Pienso que una duración extremadamente breve cambia el modo en que los asistentes se relacionan con la obra. La inminencia del término de la muestra transforma la eternidad de las exposiciones que duran un mes y a las cuales, después de la inauguración, asisten tres o cuatro personas al día... 12 horas es todo un día y un día puede tener una gran intensidad y toda intensidad, al parecer, concluye antes de tiempo». Véase Eugenio Dittborn, «La cocina y la guerra» (MAC Quinta Normal, 2013), en <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2013/aeropostales.html>, última visita, 9 de abril del 2015.

¹¹¹⁷ Eugenio Dittborn, «Sin título», en *Más allá del documento*, op. cit., 100.



Primera imagen, dos series de Fina Gómez; segunda imagen, dos series de Claudio Perna y atrás, Orozco y Álvarez Bravo; tercera imagen, obra de Eugenio Dittborn. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

A partir del cuestionamiento de la veracidad del documento y la función del archivo propuestas por Perna y Dittborn, la división entre las dos secciones de la exposición se desdibuja. Para Merewether, el trabajo de archivo era entendido como aquellas prácticas que «perturban el modelo fotográfico a través del cual la producción de signos se convierte en la producción de documentos, y con ello en el registro histórico del archivo».¹¹¹⁸ Siguiendo dicho muro lateral y tras pasar el cubo central, tras Dittborn se presentó la serie *Mudanzas* de Rochelle Costi, consistente en seis pares fotográficos autoadhesivos a la pared. En ellos se representa en una estructura evolutiva la mudanza de un mueble u objeto a una vivienda: «Hay un par de fotografías que documentan las consecuencias de la renovación; otro grupo, la llegada de muebles nuevos; en un tercero, el contenido de la casa se ha embalado y se ha recolectado en un lugar completamente diferente [...] critica la función documental de la fotografía a la vez que participa de ella».¹¹¹⁹ Cruzando el acceso a la sala siguiente se presentó la serie *Basureros* de Raúl Flores y, a su lado, la otra serie de diez fotos

¹¹¹⁸ Charles Merewether, «Perturbación en el archivo», en *Más allá del documento*, op. cit., 26.

¹¹¹⁹ Margaret Sundell, «Antes de ir más allá», en *Más allá del documento*, op. cit., 52-53.

del artista, *La pileta*. Ambos trabajos se enfocaban en la vida cotidiana pero desde elementos anómalos en términos de su carácter no-representativo y marginal: basureros públicos y fotografías del interior de un lavaplatos en uso. Junto a ella se pudo ver cuatro dípticos irregulares de Paula Trope que —al igual que con la obra de Rio Branco— «materializan un pictorialismo barroco, visiones estratificadas en las que no hay jerarquía de elementos, sofisticación compositiva, por lo que los sujetos de estas imágenes recuerdan más a espectros que al objeto de estudio antropológico con el que se podrían asociar».¹¹²⁰ Regresando frente a la obra de Dittborn se presentaron las únicas fotografías del siglo XIX: las quince fotos del autodenominado «fotógrafo de paisajes de Brasil» Marc Ferrez. Estas representan la modernización e industrialización en su país, que para esta exposición funcionarían como «un juego muy surreal lleno de ilusiones visuales que se introduce, sutil e interesantemente».¹¹²¹ Para Azevedo, además,

Verlas en *Más allá del documento*, junto a fotógrafos del siglo XX —la mayoría fotógrafos artísticos contemporáneos que trabajan para exponer—, inevitablemente se plantea el famoso debate sobre el problema de destinar al arte imágenes que pertenecen al espacio discursivo del archivo [...]. *Más allá del documento* nos invita a romper con esta costumbre y a prestar atención a las imágenes de Ferrez «también» como representaciones.¹¹²²



A la izquierda, Claudia Trope y Raúl Flores. A la derecha, obras de Marc Ferrez. En el centro de la sala se puede ver la obra *Tensión negra* de Miguel Rio Branco. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

En el centro de la sala se construyó una pequeña habitación que miraba al acceso de la exposición a modo de caja china, conteniendo obra tanto en su interior como exterior. En el espacio interior se presentaron cuatro fotografías y cuatro dípticos de Miguel Rio Branco realizados entre 1991 y 1993. Su inclusión en este espacio interior del interior puede tener una lectura estetizante debido a que las fotos remitían a situaciones íntimas como espacios de prostitución y éxtasis. Su ubicación también puede entenderse desde una óptica geopolítica, al ser el único artista español incluido en esta exposición, cuya justificación de inclusión radicaba en su residencia en Río de Janeiro. A propósito de la exposición, el artista ofreció como donación al museo dos piezas: el díptico *Ella miró tiernamente II* y la fotografía *La sogá*.

¹¹²⁰ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento*, op. cit., 22.

¹¹²¹ Fernando Azevedo, «Marc Ferrez, algo más que vistas», en *Más allá del documento*, op. cit., 66.

¹¹²² *Ibíd.*, 63-64.



De izquierda a derecha: *Díptico del infierno*, *Ella miró tristemente II*, *Tensión negra* y *La soga* de Miguel Rio Branco. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

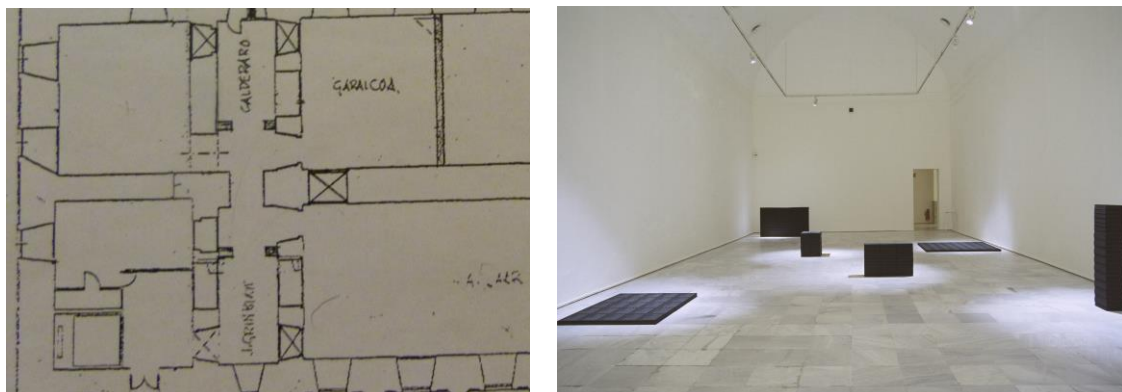
En los laterales de esta pequeña sala se presentaron catorce fotografías de Maruch Sántiz Gómez pertenecientes a la serie *Creencias*. En ella se ponía en relación una fotografía de un objeto en blanco y negro y un descriptor que parafraseaba una tradición oral de Chiapas como «no comer directamente de las ollas», «no barrer la casa por la tarde» o «no sentar a los niños en un tronco o en una piedra». Las fotografías habían sido adquiridas por el Museo Reina Sofía en 1999, probablemente tras ser presentadas en la exposición *Territorios singulares: fotografía contemporánea mexicana*, celebrada en la Sala de Exposiciones del Canal Isabel II de Madrid (véase cap. 5.1.6). Sobre el muro trasero se dispusieron diez fotografías de Oscar Pintor realizadas entre 1980 y 1986 que remitían a espacios interiores de Buenos Aires y San Juan. En el interior del interior, las fotos presentan representaciones de exteriores, en un juego que replicaba el mencionado efecto de caja china o matrioska.



A la izquierda, obras de Sántiz Gómez frente a Costi. A la derecha, Pintor frente a Trope. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

La sala a continuación fue dedicada por completo a la instalación *Real Pictures* (1995) de Alfredo Jaar quien, como ya se ha comentado, fue una fuente de inspiración para los curadores. El trabajo estaba compuesto por una serie de cajas que contenían fotografías a las que no se podía acceder, proponiendo la necesidad de negar su representación indicando en su exterior la descripción del contenido. Se planteaba como una metáfora de la incapacidad de ver la barbarie del genocidio en Ruanda. Los descriptores de las

fotografías eran el antecedente narrativo de lo representado dentro de las caja dispuestas a modo escultura minimalista y monumento funerario. Para los curadores, el artista «elimina completamente la imagen y nos enfrenta a la estructura muerta del archivo [...] creando una verdadera poética de la ausencia, ausencia que Jaar tematiza como la columna vertebral de la fotografía documental».¹¹²³ Paradójicamente, durante la exposición fueron sustraídas cinco fotografías del montaje de Jaar, pieza valorada en 129.000 dólares, lo que causó un conflicto interno.



A la izquierda, plano de la última sección de la exposición: Jaar, Grinblatt, Calderaro y Garaicoa. A la derecha, *Real Pictures* de Jaar. Archivo MNCARS y fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

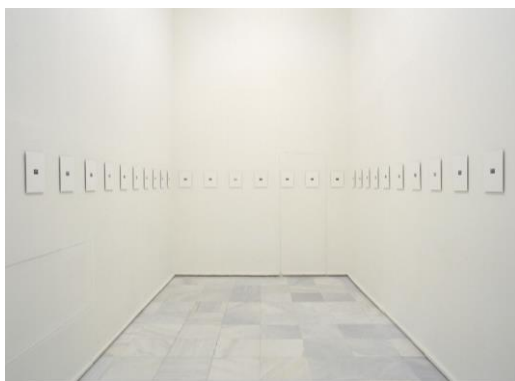
Al salir de la instalación, en la última parte de la exposición se presentaron tres salas monográficas pequeñas. A mano izquierda, un pequeño cuarto donde se presentaban las aún más pequeñas fotografías de *Pasillos* (1997-1999) de Julio Grinblatt, replicando la propia lógica interior y claustrofóbica de las obras que este realizó cuando se mudó a Nueva York. La sala a continuación presentó el único audiovisual de la muestra: una película en 8 mm titulada *Untitled in White* de Bibi Calderaro, también radicada en Nueva York desde 1997. Ante la ausencia de imágenes de la instalación, así narran los curadores el trabajo: «Niega la teleología narrativa tan característica de la película documental a favor del paso circular e indiferente del sujeto por delante de la cámara. En la instalación de Calderaro, el espectador se encuentra en una pequeña habitación oscura en una de cuyas paredes hay una proyección que parece una mancha de luz».¹¹²⁴ Llama la atención que nunca se habló de la inclusión de esta artista en los debates internos, algo que probablemente remitiría a un sistema de cuotas planteado en algún momento de la organización ante la escasa presencia femenina en la muestra. El trabajo de Calderaro, como el de otra de las pocas mujeres, Sántiz Gómez, fue leído como aquel en el que «falla la proposición conceptual».¹¹²⁵ La última sala presentó la instalación de Carlos Garaicoa *Nuevas arquitecturas, o una rara insistencia para entender la noche* (2000) consistente en una ciudad imaginada e iluminada, «edificios-lámparas»¹¹²⁶ de corte postmoderno, contrapuesta a imágenes fotográficas en cajas de luz de Bogotá, Cuito Cuanavale y La Habana. Para salir de la exposición, el visitante debía recorrerla de regreso.

¹¹²³ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento*, op. cit., 20.

¹¹²⁴ *Ibíd.*, 22.

¹¹²⁵ Vivianne Loría, «Proyecciones desde el Norte», *Lápiz* 169/170, XX (2001): 75.

¹¹²⁶ Mónica Amor y Octavio Zaya, «Más allá del documento. Una introducción», en *Más allá del documento*, op. cit., 21.



A la izquierda, sala con las microfotografías de Grinblatt; a la derecha, instalación de Garaicoa. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Finalmente, resulta importante mencionar que en variadas ocasiones se propuso la inclusión de una obra pública: un *Billboard* de Félix González-Torres. Para los curadores, esta

Logra abrir las puertas del museo hacia el espacio urbano y replantear la importante polémica entre espacio público y espacio privado que ha caracterizado al arte contemporáneo. [...] Con su ambigüedad de contenidos y su sofisticada poética, no tenemos ninguna duda de que *Untitled*, 1991, despertará el interés del público de la ciudad y le permitirá al museo contar con una de las imágenes más sugerentes y discutidas del arte contemporáneo. [...] Su ausencia crearía problemas de espacio y un vacío conceptual.¹¹²⁷

Considerada por Amor «literalmente la más importante de la exposición»,¹¹²⁸ resultaría, no obstante, no incluida y los curadores no tuvieron la respuesta oficial de Bonet desestimando su inclusión. De ahí la carta a Marta González del 22 de septiembre incidiendo en esta cuestión, que fue inmediatamente respondida desestimando la obra por sus elevados costes. Así lo planteaba Amor:

Octavio y yo escribimos una carta al director solicitando que reconsidere la participación de Félix González-Torres en la muestra (ver anexo) porque tengo entendido que el subdirector «dijo» que querían eliminar la obra. Yo espero una respuesta oficial, escrita, es lo mínimo que merecemos, para poder hacer los ajustes necesarios al catálogo. Hasta la fecha yo estoy contando con esa obra porque nadie me ha escrito una carta informándome de lo contrario.¹¹²⁹

La obra fue originalmente realizada por González-Torres para su exposición de 1992 en el MoMA *The projects series 34: Félix González-Torres*. Veinte años después fue recuperada por dicho museo en cuatro vallas publicitarias en la ciudad a propósito de la exposición *Print/Out*. En ese contexto, se entendía como una

Provocative yet ambiguous image on each —an enlarged black-and-white photograph of the artist's recently shared double bed— stood out amid the text-heavy advertising signage that dominates the city. Devoid of the text, logos, or captions typically associated with billboards, this work summoned a second look or even a momentary pause, the introspective quality of the image bringing a perceptible stillness to the surrounding bustle of the city. [...] The artist played with the powerful juxtapositions that could be generated between private and public spaces. By choosing this photograph of his bed, the artist exposed this most intimate of spaces, emphasized by the rumpled sheets and the recent impressions of two heads in the pillows. In the early 1990s, with controversies surrounding homosexuality and the AIDS crisis simultaneously wreaking havoc across the gay community, the bed also represented a site of conflict, symbolizing both love and death. That González-Torres's

¹¹²⁷ Mónica Amor y Octavio Zaya, fax a Juan Manuel Bonet, Nueva York, 8 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹²⁸ Mónica Amor, carta a Marta González, Nueva York, 22 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹²⁹ *Ibíd.*

partner, Ross, died of AIDS in 1991 brings an intensely personal note to this work, but does not diminish it of its universal associations with comfort, intimacy, loneliness, or loss.¹¹³⁰



Félix González-Torres, «Untitled» (1991). Valla publicitaria. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Werner y Elaine Dannheisser. © The Félix González-Torres Foundation, Nueva York. Vista de la instalación en la 11th Avenue y 38th Street de Manhattan (20 de febrero-18 de marzo del 2012). Fotografía de David Allison.

Negar un objetivo complejo

Situando el debate de la década de los noventa más allá del proyecto multicultural como horizonte, en su crítica a *Cartografías Amor* señaló:

*Our next response to a request for Latin American art should reorient the investigation by defining our field of inquiry, by disrupting nationalistic discourses and boundaries and by exploring complexity through an intertextual approach that unveils specificities and singularities. This kind of enterprise would probably involve productive tensions and not mere solutions.*¹¹³¹

Paradójicamente su siguiente encargo latinoamericano, *Más allá del documento*,¹¹³² se trató de una muestra poco ambiciosa en términos de «tensiones productivas y no solo soluciones». Los propios curadores se propusieron el objetivo como sencillo: negar la noción de fotografía latinoamericana como posibilidad. No obstante, el titubeo planteado recientemente por Amor en torno a si la muestra fue algo banal y superficial da cuenta de que dicho objetivo no era sencillo, sino todo lo contrario. Merewether sostuvo en el catálogo que «la concepción de *Más allá del documento* no se contempla como un proyecto de rememoración que intenta preservar lo que de otra forma hubiera desaparecido. Se refiere más a la memoria como un análisis del olvido».¹¹³³ El autor se refería a la falta de vocación histórica como forma de recuperación de la memoria, lo que conecta con el titubeo actual

¹¹³⁰ Tim Conaty, «Print/Out: Félix González-Torres» (MoMA, 2012), en http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres, última visita, 22 de noviembre del 2012.

¹¹³¹ Mónica Amor, «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm», en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Londres: Iniva y MIT Press, 1995), 252.

¹¹³² Sundell señaló, en relación al título de la exposición y la técnica fotográfica, que «ir “más allá” sugiere que se ha superado el documento —y en este caso concreto su manifestación fotográfica— y que, en el proceso, el mismo ha quedado obsoleto». Paradójicamente para la autora planteó todo lo contrario; no existía en las obras esa negación del documento sino una reflexión utilizando el medio para cuestionar el significado: «Los fotógrafos de esta exposición están menos interesados en ir “más allá” del documento en sí». Margaret Sundell, «Antes de ir más allá», en *Más allá del documento*, op. cit., 45.

¹¹³³ Charles Merewether, «Perturbación en el archivo», en *Más allá del documento*, op. cit., 40.

de la curadora. Ese descuido metodológico quedó evidenciado tanto en la concepción del proyecto como su *display* a partir de su evidente carga surrealizante. De extremo a extremo, los contrastes del «surrealismo encontrado» de la primera sala y las arquitecturas imaginadas de Garaicoa del final dieron cuenta de esta idea de América Latina como un espacio fantástico donde todo está por ser reinventado. Con sus concomitancias estéticas e ideológicas, ese juego surrealizante resultó ser el catalizador de unidad y estereotipo.

El modelo intentaba evadir la representación de lo latinoamericano. La ausencia del rostro humano en toda la muestra daba cuenta de esa voluntad de negación identitaria a través del retrato que ha marcado históricamente a lo latinoamericano. Un esfuerzo por obstaculizar la reconstrucción paródica del territorio como cuerpo indígena o mestizo, como pobre u obrero o como mujer. De hecho, estos problemas fueron negados ante la preeminencia de los espacios vacíos y los objetos que, en cierta medida, promueven la idea de un «no-lugar». Como indica Sundell en el catálogo, «con la excepción de Maruch Sántiz Gómez, ninguno de los artistas de *más allá del documento* hace una referencia explícita a la idea de cultura latinoamericana [...] afirma su existencia, pero sólo como ausencia».¹¹³⁴ De manera extraña, también el texto curatorial intercambia permanentemente la noción de Latinoamérica con Suramérica, desconociendo las diferencias geográficas pero también conceptuales y políticas de la taxonomía.

La ausencia de textos sobre la disposición de las fotografías en sala y sus relaciones transhistóricas tampoco ayudó a la comprensión contextual de cada producción, ni su enmarque o desmarque de lo latinoamericano. No resultaba productivo el diálogo entre las fotografías y la monumentalidad de las instalaciones. Si Mosquera o Ramírez y Olea jugaron a incluir obras de un mismo artista en diferentes salas, de forma productiva o no, aquí cada artista fue mostrado como unidad, sin que ello resultase un aporte significativo para la narrativa ni yuxtaposición. Si la alianza entre Álvarez Bravo y Orozco podía funcionar, Fina Gómez, Marc Ferrez o Perna quedaban completamente deslocalizados y descontextualizados. Todo esto hacía que el proyecto se convirtiera en una crítica débil y generalista.

La propia curadora ha entendido su exposición como débil pero desde un punto de vista academizante, desconociendo el valor mismo del dispositivo expositivo y su extensión catalogal en la creación, formulación y mantenimiento del canon latinoamericano:

Por un lado la muestra te permite generar algo muy placentero y en cierta forma poco amenazante; no es que estés cambiando, es más digerible que si por ejemplo das un curso de arte moderno y la mitad es Latinoamérica y la mitad es Europa y Estados Unidos [...] a mí me parece que muestras como *Más allá del documento* a pesar del intento de ser subversiva en el sentido tradicional, termina siendo algo muy digerible [...]. En términos de lo que le hace al canon o al estatus del arte latinoamericano.¹¹³⁵

Por último, es necesario al menos apuntar la escasa complejidad con la que se trabajaron nociones como «archivo» o «documento». No quedaba evidenciado por qué este se asociaba exclusivamente a la foto y, por tanto, se excluía la reflexión sobre los aparatos audiovisuales y sus mecanismos, siendo la aportación de Calderaro más bien anecdótica. Mención aparte requeriría el documento como texto o audio, absolutamente eliminados del documento aquí expuesto y su «más allá».

Estructuras y circuitos

En el 2002 Amor volvería a colaborar con Mosquera con un texto para la exposición que este curó con Dan Cameron sobre la obra del venezolano afincado en Barcelona José

¹¹³⁴ Margaret Sundell, «Antes de ir más allá», en *Más allá del documento*, op. cit., 57.

¹¹³⁵ Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.

Antonio Hernández-Díez en el New Museum de Nueva York y otras sedes en Estados Unidos. Este mismo año, Amor volvía a presentar un proyecto curatorial en España, esta vez junto a Carlos Basualdo: *Archivo Pons Artxiboa*. La exposición fue presentada en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián y de nuevo ponía sobre la mesa el problema del archivo. La exposición recogía la colección de Alfonso Pons, comenzada en los años setenta en Venezuela y centrada en arte latinoamericano.¹¹³⁶ Es necesario destacar la coincidencia de artistas latinoamericanos en esta colección y la selección de artistas de *Versiones del Sur*, que da cuenta de un mismo circuito del arte que unía a curadores y coleccionistas durante los noventa.

Si en *Más allá del documento* Amor se preocupaba por la fotografía, con posterioridad se alejaría de dicho problema, siendo su único proyecto desarrollado en esta línea. Sin embargo, a nivel conceptual se seguiría planteando una «historia alternativa al canon establecido».¹¹³⁷ En esta exposición vasca los curadores decidieron nuevamente alejarse de las definiciones geopolíticas del coleccionista para centrarse en «la intersección entre archivo y deseo que permea toda producción y acumulación de objetos y conocimiento».¹¹³⁸

Un poco antes de dicha colaboración, que incide en las alianzas latinoamericanas de Nueva York con Europa, en el año 2002 Amor defendía su tesis doctoral *Defying Structures: Gego and the Crisis of Geometric Abstraction in the Americas*. Resultado de esta investigación fue la exposición que se presentó en el 2006 en el Museo Serralves de Oporto y el MACBA, *Gego: desafiando estructuras*, aunque en esta última sede Amor no fue la curadora, sino Bartolomeu Mari. Extrañamente Mari no escribió en el catálogo y en su lugar lo hizo Iris Peruga, asistente curatorial del proyecto, además de Yve-Alain Bois, Guy Brett y Amor, quien dedica su texto a Basualdo.

Si bien Amor ha optado por centrar su trabajo más en el ámbito académico en Filadelfia, en el 2008 volvería a presentar un proyecto curatorial, *Mexico: Expected/Unexpected*. A partir de la colección de Isabel y Agustín Coppel, la muestra se presentó en el TEA de Tenerife y en el Museum of Contemporary Art San Diego junto al Museum of Latin American Art de Long Beach y La Maison Rouge de París, siendo Basualdo el *advisor* en esta sede. La exposición, intentando evitar estereotipos de lo mexicano, «proposes that Mexican contemporary art, like the global culture to which it responds, is unstable, rich, complex, unpredictable, and constantly shifting between tradition and innovation».¹¹³⁹ Paradójicamente, las líneas temáticas de la muestra —poética de la artesanía, la ciudad y la naturaleza, afinidades estructurales, iconografía del nacionalismo, imágenes de la muerte y de la mortalidad, lógica constructiva, acumulación de archivos y precariedad de la vida cotidiana— no se alejan mucho del México surrealizado.

¹¹³⁶ Los artistas incluidos fueron los siguientes: Francis Alÿs, Michael Ashkin, Matthew Barney, Utah Barth, Enrica Bernardelli, Christian Boltanski, Don Brown, Luis Camnitzer, James Casabere, Mónica Castillo, Taro Chiesio, Sandra Cinto, Mat Collishaw, Rochelle Costi, Gregory Crewdson, Milagros de la Torre, Edgar de Souza, Iran do Espírito Santo, Olafur Eliasson, José Gabriel Fernández, Rosana Fuertes, Julio Galán, Mónica Girón, Félix González-Torres, José Antonio Hernández-Díez, Jim Hodges, Teresa Hubbard + Birchl, Fabio Kacero, Guillermo Kuitca, Nikki S. Lee, Jac Leiner, Leonilson, Sarah Lucas, Iñigo Manglano Ovalle, Cildo Meireles, Pentti Monkkonen, Yasumasa Morimura, Vik Muniz, Takachi Murakami, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Roberto Obregón, Gabriel Orozco, Tony Oursler, Marcelo Pombo, Rosângela Rennó, Ugo Rondinone, Daniela Rossel, Doris Salcedo, John Schnabel, Gregor Schneider, Andrés Serrano, Cindy Sherman, Yinka Shonibare, Lorna Simpson, Valeska Soares, Hiroshi Sugimoto, Adriana Varejão, Bernard Voita y Carina Weidle.

¹¹³⁷ Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.

¹¹³⁸ Carlos Basualdo y Mónica Amor, «Nota de prensa» (Kulturunea, 2002), en <http://kmk.gipuzkoakultura.net/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/314-archivo-pons>, última visita, 9 de abril del 2015.

¹¹³⁹ Sin autor, nota de prensa de *Mexico: Expected/Unexpected*, e-flux, 4 de marzo del 2011, en <http://www.e-flux.com/announcements/mexico-expectedunexpected-2/>, última visita, 9 de abril del 2015.

5.1.5. Revoluciones e instituciones. *Eztétyka del sueño*

El arte revolucionario debe ser una magia capaz de hechizar al hombre hasta el punto de que ya no soporte vivir en la realidad.¹¹⁴⁰

Si quiere enfrentarse con la cruda realidad no hay más que, tras un idílico paseo invernal por el Retiro, recorrer *Eztétyka del sueño*.¹¹⁴¹

Moverse a Nueva York

Como se ha comentado en el capítulo anterior, existía una alianza fundamental entre Octavio Zaya y la pareja formada por Mónica Amor y Carlos Basualdo (Rosario, 1964). Este último, curador además de poeta, es el actual Keith L. and Katherine Sachs Curator of Contemporary Art del Philadelphia Art Museum y curador del MAXXI, Museo nazionale delle Arti del XXI secolo de Roma. Basualdo llegó a Nueva York en 1994 para realizar la vertiente curatorial del Independent Study Program del Whitney Museum of American Art. En este contexto se integró a esta suerte de red de curadores, artistas e intelectuales latinoamericanos en la ciudad. En 1997, dos años después de terminar el programa del museo, participó como conferenciante en la Documenta X curada por Catherine David. Esta edición incluyó el proyecto «100 days — 100 guests». En la senda del modelo comparativo comentado por Amor, Basualdo presentó la ponencia «Models of Identity: The Works of Dan Graham and Hélio Oiticica». Ese mismo año fue curador de la exposición *Tunga 1977-1997* en el Center for Curatorial Studies de Bard College, en cuyo catálogo invitó a colaborar con textos a Guy Brett y Suely Rolnik. Al año siguiente fue responsable del texto teórico de la muestra de Ernesto Neto en la Galería Camargo Vilaça de São Paulo.

Estas operaciones se realizaron mientras Basualdo trabajaba en el proyecto del Museo Reina Sofía y en la exposición que montaría en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris entre junio y septiembre del 2000. Bajo el título *De l'adversité, nous vivons* la muestra parafraseaba a Hélio Oiticica en su texto *Esquema General de la Nueva Objetividad* escrito en 1967 a propósito de la exposición *Nova objetividade brasileira* realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Oiticica planteaba la fragilidad extrema como lugar desde donde se producía la obra en ciertos contextos represivos. La exposición parisina contaría con la participación de catorce artistas latinoamericanos, de los cuales la mitad se repetirían en su exposición de Madrid.¹¹⁴² Cabe destacar la insistencia del curador en negar la idea de arte latinoamericano como categoría al señalar el sentido de la muestra:

Cette exposition voudrait contribuer à l'élaboration d'un espace de réflexion qui permette d'analyser les productions artistiques réalisées sur le territoire sud-américain durant les trois dernières décennies. [...] Il se trouve soit dans l'incapacité

¹¹⁴⁰ Glauber Rocha, «Eztétyka del sueño». Esta fue la frase del autor más citada por la prensa española en torno a esta exposición.

¹¹⁴¹ Rafael Sierra, «El arte de la protesta sigue vigente en la era de la globalización», *El Mundo*, 26 de enero del 2001.

¹¹⁴² Los artistas representados en París fueron Francis Alÿs, Artur Barrio, Colectivo Cambalache, Minerva Cuevas, Wilson Díaz, Fernanda Gómez, Víctor Grippo, José Antonio Hernández-Díez, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Cristián Silva y Meyer Vaisman.

*d'organiser un champ conceptuel propre (au risque de le faire dépendre de classifications géopolitiques arbitraires relevant d'une typologie néo-coloniale, du genre «l'art latino-américain»).*¹¹⁴³



Painting Zero Degree.

Ese año 2000, Basualdo también publicó una entrevista con Doris Salcedo, quien fue parte de la exposición madrileña. La entrevista fue realizada a modo de introducción al libro monográfico de la artista publicado por Phaidon. El libro funcionaría como validación internacional fuerte de la artista al ser su primera publicación no-catalogal, monográfica y en inglés.¹¹⁴⁴ En este contexto, Basualdo colaboró con un texto para la publicación de la exposición *Mirror's Edge*,¹¹⁴⁵ curada por Okwui Enwezor¹¹⁴⁶ para el Castello di Rivoli en Turín y el Bildmuseet en Umeå, Suecia. Este gesto daba cuenta de la alianza de un supuesto Sur con Enwezor. Paralelamente, Basualdo fue curador de la exposición *Painting Zero Degree* en el Independent Curators International de Nueva York. Ahí incluía a artistas estadounidenses, europeos y latinoamericanos en torno al problema de la pintura. Dentro de los catorce artistas presentes en la exposición, de América Latina incluyó a Fabio Kacero, Felipe Mujica, Gladys Nistor y Pablo Siquier —presente en *F(r)icciones*—, todos argentinos con la excepción de Mujica, chileno y radicado en Nueva York. Convocado por Zaya, Basualdo formó parte del equipo de *Versiones del Sur* desde la primera reunión en 1997. Tras la distribución de labores decidieron desarrollar juntos esta exposición, como lo hizo Zaya con la compañera de Basualdo, Mónica Amor.

¿Actualizar la filosofía de la liberación?

Tanto el prisionero político como el artista creen en la libertad y la buscan desesperadamente, recurriendo a la alucinación para lograrla. Pero ambos son derrotados.¹¹⁴⁷

Dentro de *Versiones del Sur*, *Extétyka del sueño* fue la única muestra que tuvo que esperar el cambio de milenio para ser inaugurada: el 23 de enero del 2001. Por casualidad

¹¹⁴³ Carlos Basualdo, «À propos de l'adversité», en *De l'adversité, nous vivons* (París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001), 13.

¹¹⁴⁴ Dos años antes la artista tuvo una gran exposición monográfica en Estados Unidos, *Unland*, curada por Charles Merewether y Dan Cameron. La exposición se presentó en SITE Santa Fe, el New Museum of Contemporary Art de Nueva York y el Museum of Modern Art de San Francisco.

¹¹⁴⁵ Dentro de los veintiséis artistas presentes la exposición contó con dos «latinoamericanos»: Allys y Garaicoa.

¹¹⁴⁶ La revista *Atlántica* del CAAM de Gran Canaria, dirigida entonces por Antonio Zaya —hermano de Octavio—, dedicaría su número de 1998 a Enwezor, titulándola «Desde Sudáfrica para Okwui Enwezor» y centrándola en analizar la Bienal de Johannesburgo.

¹¹⁴⁷ Hortensia Campanella, «Luis Camnitzer en entrevista», *Brecha*, Montevideo, 2 de junio del 2000, 33.

inconsciente, esa fecha resultaba significativa por dos motivos que cruzan los discursos políticos de la exposición. Por un lado, «la puesta en vigor en España de una nueva Ley de Extranjería, que condena a los inmigrantes llegados desde aquellos países sin los papeles exigidos para su utilización económica» y, por otro, «la primera declaración ante el juez Juan Guzmán del dictador Pinochet».¹¹⁴⁸ La muestra fue presentada en los palacios de Velázquez y Cristal del parque del Retiro por petición expresa de los curadores. *Eztétyka del sueño* tomó como inspiración los textos y realizaciones del cineasta brasileño Glaubert Rocha. Impulsor del *Cinema Novo*, Rocha escribió sus manifiestos *Estética del hambre* en 1965 y *Estética del sueño* en 1971. Para los curadores se trataba de un personaje bisagra, ya que

La trayectoria trágica y fulgurante de Rocha es justamente una síntesis del destino de sus ideas y de su generación, una generación que había crecido con el nacionalismo y el desarrollismo, que creyó en la posibilidad de una Latinoamérica unida en un destino común, liberada de la hegemonía europea y norteamericana, y que acabó desintegrándose en una larga década de dictaduras militares y terrorismo de estado.¹¹⁴⁹

Originalmente Basualdo no pretendía realizar esta exposición sino que tenía intenciones de presentar *Tropicalia*. Así se lo indicaba a la jefa de exposiciones:

Pese a que me entusiasmaba mucho la idea de llevar a cabo «Tropicalia» creo que la «Eztétyka...» es un proyecto mucho más acorde a los objetivos de la muestra del Reina, además de ser más ambicioso en cuanto a su alcance. En definitiva creo que el cambio ha sido para bien y espero que a vos y José les parezca lo mismo.¹¹⁵⁰

Tropicalia fue luego presentada en el 2004 con una larga itinerancia. En una de las comunicaciones con el museo, Basualdo puntualizaba que el curador de la exposición era él, y Zaya el cocurador. Ahí también indicaba la necesidad general de eliminar esa jerarquía en el conjunto de las exposiciones, en directa alusión a la posición de cocuradora de Amor. Sin duda, la pulsión por realizar *Tropicalia* operaba dentro de una línea brasileña que en cierta medida inauguró Catherine de Zegher con la exposición *Brazil Projects* en 1988 en el PS1 de Nueva York. Sin embargo, por proximidad, fue más bien la muestra de Catherine David sobre el «cine antropófago» de Rocha la que actuó como fuente de inspiración directa para *Tropicalia* y para la exposición de Zaya y Basualdo.

En alusión al primer manifiesto de Rocha, la exposición madrileña originalmente se titulaba *Eztétyka del hambre*. Tras una conversación con Guy Brett, este los motivó a trabajar con el segundo manifiesto de Rocha que escribió para ser leído en la Columbia University de Nueva York. Para Brett, se trataba de un texto más poético para pensar a América Latina. *Estética del hambre* se articulaba en torno al problema de los estereotipos latinoamericanos del hambre, la pobreza y la violencia. Los curadores pretendían presentar un recorrido histórico desde el muralismo mexicano, con obras de Siqueiros, pasando por Berni y hasta Clark, Oiticica, Jorge de la Vega, González-Torres y Salcedo. Además de Rocha, esta última fue la única que se mantuvo de esa primera propuesta curatorial. Se trataba de una propuesta visual más próxima al ejercicio realizado en *F(r)icciones*, pero contraponiendo temporalidades y visualidades en torno al imaginario del hambre. En esta propuesta se planteaba que la sección dedicada al cine de autor no solo incluiría los trabajos de Rocha, sino también los de Raúl Ruiz y Leonardo Fabio.

El giro al segundo texto de Rocha permitió a los curadores descentrar el problema del hambre y la violencia al problema de la racionalidad y su dualidad razón y sinrazón.

¹¹⁴⁸ Mariano Navarro, «Arte, política y sociedad en Latinoamérica. Poesía y revolución», *El Mundo*, 31 de enero del 2001, 27.

¹¹⁴⁹ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Prólogo a un monumento precario», en *Eztétyka del sueño* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001), 22-23.

¹¹⁵⁰ Carlos Basualdo, fax a Marta González, Nueva York, 2 de junio de 1998. Archivo MNCARS.

Pretendían reivindicar epistemologías-otras o formas de conocimiento no regladas por lo cartesiano. De ahí la pertinencia de la entrevista a Enrique Dussel realizada para el catálogo de la muestra, que da un sustento teórico a esa crítica latinoamericana al modelo moderno-occidental. Dussel operó como nexo con la teología y filosofía de la liberación que nació a fines de los sesenta. De forma paralela a esta nacían la «nueva canción latinoamericana» y el «nuevo cine latinoamericano» del que formaban parte el *Cinema Novo* y Rocha. Sintomáticamente y en clave biográfica, el filósofo plantó su preocupación por lo postcolonial a partir de su primer viaje en barco a España, donde tomó consciencia de la pervivencia colonial. Así lo narró Dussel:

Paradójicamente descubrí Latinoamérica en Europa, precisamente en Barcelona [...]. Cuando llegué a Barcelona, al Colegio Guadalupe, donde había alumnos de unos veinte países latinoamericanos, lo descubrí. Y entonces me dije: España me es fácil, entiendo, pero al mismo tiempo no soy español; esto es Europa; yo soy otra cosa. Y al empezar esta experiencia se abrió un mundo. En ese mundo yo tenía a España como primer punto.¹¹⁵¹

En términos disciplinares la exposición se propuso «señalar la interrelación entre cine, televisión, arte y filosofía, con las otras formas culturales».¹¹⁵² Pretendían cuestionar la delimitación exclusivamente artística del espacio museal. En palabras de los curadores, la exposición se propuso «la recuperación fragmentaria de uno de esos raros momentos en la historia del subcontinente en el que este pudo imaginarse Uno, y en el que esta gran aventura fue asimismo el bosquejo de un planteo simultáneamente estético y político, el despliegue de una verdadera estrategia de resistencia cultural».¹¹⁵³ En esta resistencia se entrecruzaban de forma conflictiva tres campos de fuerza operantes a la hora de pensar una revolución en América Latina: lo político-racional, lo mítico-religioso y lo subjetivo-psicológico. En estas relaciones los curadores indicaron que:

Esta muestra pretende señalar las similitudes entre las formulaciones articuladas en la Teología de la liberación y las prácticas de un grupo de artistas sudamericanos formados en su gran mayoría durante esas décadas. La inclusión de un grupo de artistas jóvenes en la muestra debe ser entendida no como un intento por demostrar la supuesta vigencia del ideario de los sesenta hoy día, sino como una demostración de la potencia que lo acompañaba, cuyos efectos son aún visibles.¹¹⁵⁴

Se trataba de un ejercicio de recuperar aquel momento después de la Revolución cubana, donde se motivó una alianza regional desde diferentes frentes y donde las artes no quedarían exentas. El impulso revolucionario no fue recuperado desde el «conceptual latinoamericano», sino desde el cine de los sesenta, particularmente brasileño —y en ello llama la atención la ausencia del cine militante argentino—, convirtiéndose este en el motor teórico. Si el cine operó en esa lógica, el resto de la exposición presentó prácticas artísticas contemporáneas que colindaban con la militancia, lo popular, lo mítico y lo experimental. La exposición se dividió conceptualmente en dos secciones, una dedicada al hambre y otra al sueño. La primera de ellas presentaba trabajos que «tematizan la miseria y la violencia pero no de manera anecdótica o superficial, sino a través del uso de materiales pobres o de procedimientos que implican una acción de carácter violento».¹¹⁵⁵ Según el proyecto original, aquí se incluirían trabajos de Berni, Oiticica o Carlos Contramaestre. La segunda sección estaría «dirigida a explorar sistemáticamente la intersección entre los territorios de lo onírico y lo político»,¹¹⁵⁶ incluyendo a Grippio, Tunga, Clark y Meireles. A dichos artistas

¹¹⁵¹ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Acerca de la belleza futura: Enrique Dussel y la filosofía de la liberación», en *Eztétyka del sueño*, op. cit., 25.

¹¹⁵² Miguel Cereceda, «Política de la poética», *ABC Cultural*, 20 de enero del 2001.

¹¹⁵³ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Prólogo a un monumento precario», en *Eztétyka del sueño*, op. cit., 22.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.*, 23.

¹¹⁵⁵ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Eztétyka del sueño. Rev. 17/12/98», 2. Archivo MNCARS.

¹¹⁵⁶ *Ibíd.*

se sumaban, entre las dos secciones, a José Clemente Orozco, Ana Mendieta, Artur Barrio, Diamela Eltit, José Antonio Hernández-Díez y Cristián Silva.

Finalmente la selección de artistas se redujo a doce, en su mayoría con instalaciones, y un cineasta. Si bien se propuso que los trabajos irían de los sesenta en adelante, la selección se centró en la década de los noventa. Al ser en su mayoría instalaciones, todos los artistas tuvieron que viajar para montar sus obras, incluso algunos como Meireles, Salcedo y Grippo lo hicieron con asistentes.¹¹⁵⁷ Los venezolanos Meyer Vaisman y José Antonio Hernández-Díez, los colombianos Juan Fernando Herrán, Doris Salcedo y María Teresa Hincapié, el argentino Víctor Grippo, el chileno Gonzalo Díaz, el uruguayo Luis Camnitzer y los brasileños Artur Barrio, Tunga y Cildo Meireles conformaron la lista final. La exposición fue coordinada por Alicia Chillida con la colaboración de Javier Mejías, becario ENDESA, y Javier Hontario. El diseño estuvo a cargo de Patricia Resnak. Chillida había sido responsable de las exposiciones realizadas en los palacios del parque desde 1987, con un paréntesis entre 1990 y 1995.

Compartimentar el repliegue objetual

Cildo Meireles fue sin duda el protagonista de esta exposición, así como de *Versiones del Sur* en general. La instalación *A través* presentada en el Palacio de Cristal antes había sido solo mostrada en 1989 en la Kanaal Art Foundation, en Cortrique, Bélgica, dirigida y cofundada el año anterior por Catherine de Zegher. A la vez que hacía esa primera presentación, el artista montaba su obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* en la exposición *Magiciens de la Terre* de París. Siguiendo la idea de una curaduría del laberinto, la instalación de Meireles fue presentada como pieza única en el Palacio de Cristal. Tuvo un coste de veinte millones de pesetas y ocupó dieciséis metros cuadrados pavimentados en vidrio. Fue la segunda participación de Meireles en una exposición en España tras su retrospectiva en el IVAM en 1995.¹¹⁵⁸ En la instalación, el artista desplegaba una serie de materiales como rejas, alambres, vitrinas de museo, celosías, catenarias y mallas, dispuestos de tal manera que construían un marco laberíntico para una gran bola de celofán. Para Guy Brett, «*the work is a tangle of questions. Questions which [...] are set by the overall form of the installation*».¹¹⁵⁹ Para Paulo Venancino Filho en el catálogo de la exposición, la obra tiene en cambio un significado claro que alude a «producir un efecto contra-mimético, hacer de la ilusión una contra-ilusión, ampliando toda dimensión posible para la inserción de la libertad. [...] *A través* es la acción de materializar los obstáculos y hacer visible aquello que oprime».¹¹⁶⁰ Para el artista, en el contexto español el trabajo remitía —al igual que su otra pieza cancelada por el museo, *El sermón de la montaña: Fiat Lux* (1973-1979)—¹¹⁶¹ al

¹¹⁵⁷ En carta al director del museo, los curadores identificaron a estos tres artistas como los que «más activamente se han comprometido con la muestra», sumándose a ellos Vaisman, Herrán, Barrio, Tunga e Hincapié. Carlos Basualdo y Octavio Zaya, carta a Juan Manuel Bonet, Nueva York, 19 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹⁵⁸ Esta instalación fue realizada nuevamente en la exposición *Cildo Meireles* (2009-2010), curada por Guy Brett y Vicente Todolí en la Tate de Londres, el MACBA de Barcelona y el MuAC de México D. F. En el verano del 2013, el Museo Reina Sofía realizó otra exposición del artista en el Palacio de Velázquez bajo la curaduría de João Fernandes y motivado por su obtención del Premio Velázquez.

¹¹⁵⁹ Guy Brett, «Cildo Meireles», en *Tunga «dearts» / Cildo Meireles «through»* (Cortrique: Kunststichting-Kanaal-Art Foundation, 1999), s/n.

¹¹⁶⁰ Paulo Veneciano Filho, «A través del sermón: vía de la libertad», en *Exfétika del sueño*, op. cit., 130.

¹¹⁶¹ Meireles iba a presentar esta pieza pero fue cancelada en el último minuto. La misma consistía en una superficie de sesena metros cuadrados circundada por ocho espejos sobre la cual estaban escritas ocho bienaventuranzas del sermón de la montaña (Mateo 5, 3-10). En el centro de ese área se encontraban 126.000 cajas de cerillas. El suelo estaba revestido por papel de lija negro. En la obra participaban también cinco actores. Realizada originalmente en 1979 en Río de Janeiro, la pieza se proponía como un comentario experiencial sobre el miedo y la violencia. Su fallida actualización española implicaría para el artista una lectura desde el miedo a ETA que entonces acechaba a la capital. No por nada se le ofreció utilizar entonces fósforos de mentira: «Yo cuando pensé la pieza en 1979 era en reacción a la dictadura en Brasil, y ahí

conflicto de ETA.¹¹⁶² En el contexto más específico, el trabajo también podría haber aludido a la propia historia del palacio que lo albergaba: cristales rotos sobre el Palacio de Cristal construido para la Exposición de las islas Filipinas, justo antes de desmoronarse por completo el Imperio hispánico (véase el capítulo 2.2). Tras la llegada de Bonet al museo existió un importante debate en relación a cancelar esta obra por sus altos costos. Incluso los curadores estuvieron dispuestos a aceptar su cancelación y trasladar allí la performance de Tunga:

Respecto a Cildo, seguimos pensando que, en función de los problemas que el Museo plantea en cuanto al alto costo de la muestra, lo más conveniente es cancelar la realización de esa obra. Lo que les propondríamos en cambio es que el espacio del Palacio de Cristal sea utilizado para realizar una performance/instalación de Tunga. Se trataría de una nueva versión, realizada específicamente para la muestra, de una obra que Tunga llevó a cabo por primera vez en 1997 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro titulada «1/2 100 Terra». En esa oportunidad participaron en la performance 50 actores. En este caso propondríamos que se lleve a cabo con una cantidad inferior de participantes, entre 10 y 30 de acuerdo a las posibilidades del Museo. La performance debería ser íntegramente filmada en video (dos cámaras) y su registro exhibido, conjuntamente con la instalación que la integra, en cuatro monitores distribuidos en el espacio del Palacio de Cristal.¹¹⁶³

Al ser finalmente realizada la obra de Meireles, el trabajo de Tunga se presentó como acceso al Palacio de Velázquez. El palacio se inauguraba de este modo con una amplia sala que ocupaba por completo la zona central donde se encontraba no solo el trabajo de Tunga, sino además tres instalaciones y una habitación, siendo el único espacio del montaje en que interactuaron obras de diferentes artistas. La reconstrucción de la performance de Tunga *EAA (Espantos Aspiratórios Ansiosos)*, realizada originalmente en 1996,¹¹⁶⁴ presentaba a dieciséis uniformados con maletas negras caminando por la sala hasta ubicarse en diálogo con el público y abrirlas. La performance en Madrid consistió en diez jóvenes «guapos como que parodiando los patrones estéticos de la moda»,¹¹⁶⁵ vestidos con jeans azules, camisetas azules y sombreros, además de maletas con ruedas que remitían al imaginario del azafato de vuelo. Se posicionaron a la entrada de la exposición, dificultando el paso de los visitantes. Poco a poco cada uno fue colocándose en un lugar determinado de la sala y, al estar todos en su sitio, dieron vueltas sus maletas llenas de tierra, gelatina, semillas de calabaza, termómetros, papeles y pañuelos, formando una suerte de isla de maletas. Los jóvenes también lanzaron panfletos que decían, por ejemplo, «A veces es penoso admitir el fracaso. Me acostumbré a él hasta el punto de usar la paráfrasis: “El fracaso se me subió a la cabeza”». Al finalizar cada uno se quitaba la camiseta, dejándola con los demás elementos. La obra, en teoría, debía hacer alusión al problema de los desposeídos de la tierra en el Brasil. Se colocó un monitor en el suelo junto a los restos que reproducía la performance realizada.

estábamos en el 2001, y el jefe de seguridad no quería que fuesen fósforos de verdad, para mí ya eso era diferente. Pasa un poco esto: cómo las cosas legales se tornan. Si compras una cajita de fósforos en una tienda es legal, pero al momento en que empiezas a acumular se queda en una cosa que puede ser peligrosa. En principio la pieza era eso, y con este problema yo ya desistí». Entrevista con Cildo Meireles, Madrid, 30 de mayo del 2013.

¹¹⁶² Así relata el artista su negociación para montar la obra: «Yo tuve problemas para *A través* para el Palacio de Cristal porque la seguridad del museo no quería por los vidrios rotos; entonces Alicia Chillida me llamó para una reunión con el jefe de seguridad, que quería rehacer el trabajo. La única forma de hacer este trabajo era cuando nos referimos a ETA; en aquel momento ese era el trauma más que el separatismo, la ETA era la cuestión. [...] ¿Por qué usted no hace un pasillo de madera sobre los cristales?, dijo, y luego otra proposición: ¿Por qué no en lugar de vidrios usted no hace caramelos?». Entrevista con Cildo Meireles, Madrid, 30 de mayo del 2013.

¹¹⁶³ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Eztétyka del sueño», e-mail a Enrique Juncosa, subdirector del museo, 5 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹⁶⁴ Al menos hasta agosto del 2000 se planteaba la inclusión de otra obra de Tunga: *Redes 100* (1997). Finalmente fue descartada debido a que sus galeristas de la Galería Alexander and Bonin de Nueva York no autorizaban la salida de la obra antes del 4 de diciembre.

¹¹⁶⁵ Tunga, «Urgente p Javier», e-mail a Javier Mejías, 11 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.



A la izquierda, performance *EAA (Espantos Aspiratórios Ansiosos)* de Tunga. A la derecha, montaje de la sala central con los restos de la performance y las instalaciones de Meyer Vaisman y José Antonio Hernández-Díez. Archivo MNCARS y fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

A un lateral suyo se encontraba la obra *Verde por fuera, rojo por dentro* (1993) de Meyer Vaisman, quien participaba paralelamente en la exposición *Ultrabarroco*. Se trataba de una habitación cerrada que planteaba el histórico problema de la vivienda en América Latina. La obra se pretendía como una reproducción de un rancho de la periferia de Caracas pero que en su interior presentaba lujosos objetos personales de la casa del propio artista. El interior se podía mirar a lo *étant donné* de Duchamp a través de un molde de pelvis femenina. La obra ya había sido incluida por Zaya en la exposición *Transatlántico* en el CAAM. En ese mismo lado de la sala se encontraba *In God We Trust* (1991) de José Antonio Hernández-Díez. Hacia el otro lado de la sala se construyó una habitación donde se colocaron dos bancos de parque y se proyectaban cinco películas de Rocha: *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (1964), *Tierra en trance* (1967), *El dragón de la maldad contra el santo guerrero* (1969), *Cabezas cortadas* (1970) y *La edad de la tierra* (1980). El exceso de películas y la incomodidad espacial para el visionado dan cuenta únicamente de una insistencia curatorial poco selectiva que no se preguntaba por las posibilidades reales de visionado ni reflexionó sobre el propio problema del cine de exposición.¹¹⁶⁶ Por ello el debate sobre la inclusión de estas películas en el espacio expositivo, proponiendo la jefa de exposiciones —tras la llegada de Bonet— su proyección en el auditorium del museo. Ante ello los curadores desestimar su traslado al Edificio Sabatini, proponiendo la proyección como una instalación:

La integridad conceptual de la muestra gravita en torno a la presencia de los filmes de Glauber Rocha en el espacio expositivo. Queremos enfatizar que la posibilidad de habilitar una de las salas del Palacio para exhibir los filmes fue sugerida por la misma directoría del Museo en ocasión de una de las primeras reuniones llevadas a cabo en Madrid. Somos conscientes de lo elevado de los costos que implica la instalación de un equipo de proyección cinematográfica en la sala, por lo que les proponemos que las películas sean convertidas a video o DVD —previa consulta con los herederos de Glauber Rocha— de manera que su proyección pueda realizarse sin incurrir en dichas erogaciones.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁶ Véase Antonio Weinrichter, ed., *Secuencias: Revista de historia del cine* 32, Madrid (2010), dedicado al problema del cine de exposición versus la exposición del cine.

¹¹⁶⁷ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, carta a Juan Manuel Bonet, Nueva York, 19 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.



A la izquierda, registro de la versión original de la performance *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié. A la derecha, restos de su reescenificación en Madrid. Archivo MNCARS y fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Al costado de la sala de cine se encontraba *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié. La artista reconstruyó una performance de 1987 el día de la inauguración y los dos días siguientes. Al igual que Tunga, su registro se presentó luego en un monitor en el suelo. La performance presentaba una serie de objetos cotidianos dispuestos en una forma rectangular, siendo alterados o movidos por la artista. Para ella se trataba de «romper con el elitismo y llegar al pueblo». La instalación incluía también una señalética que indicaba «Todas las cosas están solas, todos estamos solos».¹¹⁶⁸ La disposición y activación de los objetos, en una línea cercana al *Meta-Monumental Garage Sale* de Martha Rosler, intentaba «dar sentido a cosas que la sociedad de consumo ha condenado. Todos los objetos tienen su ánima y lo importante es despertarla».¹¹⁶⁹ Conectando con la obra de Hincapié se presentaban dos puertas. Tras una de ellas se encontraba la instalación *El ignoto* (1996) de Artur Barrio, quien ese 2001 fue parte de la exposición *De adversidade vivemos* que curaba Basualdo. La instalación presentaba dos áreas; por un lado, un amplio espacio donde el suelo estaba cubierto de sal y sobre él una bicicleta con un fardo colgado de la barra, espacio que utilizaba prácticamente la totalidad de ese lateral. Por otro, a modo de pasillo se encontraba una serie de materiales constructivos en una vitrina. En el otro acceso en ese lateral se presentó el trabajo de Luis Camnitzer, quien el año anterior había presentado la instalación *Arte y enseñanza: la ética del poder* en la Casa de América. Aquí presentó *El mirador (proyecto Universalis)*, realizado originalmente para la Bienal de São Paulo de 1996. La pieza se anticipaba formalmente al nacimiento de *Gran Hermano* en el año 2000 y pretendía producir «en el espectador el sentimiento de estar incluido en la obra, ya que ella está oculta, no existe sin un *voyeur* que la observe a través de la rendija»,¹¹⁷⁰ que buscaba generar distancia y deseo. Este ala del palacio fue dedicado a la «estética del sueño».

¹¹⁶⁸ Citado en David Saavedra, «Cuando un muro es una obra de arte», *Diario 16*, 25 de enero del 2001.

¹¹⁶⁹ María Teresa Hincapié citada en Rafael Sierra, «El arte de la protesta sigue vigente en la era de la globalización», *El Mundo*, 26 de enero del 2001.

¹¹⁷⁰ Gabriel Peluffo Linari, «Los espejismos de la libertad», en *Ezfétyka del sueño*, op. cit., 78.



A la izquierda, *El mirador (proyecto Universalis)* de Luis Camnitzer. A la derecha, *El ignoto* de Artur Barrio. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Regresando al espacio central se accedía por el otro lado al *Salón de los espejos* (1997), también de Camnitzer. La decisión de incluir dos obras tardías del artista da cuenta de una reinención objetualista de lo efímero de los sesenta. El objeto, según Camnitzer, sería así «el desecho que queda como resultado de la búsqueda de concreción de una idea. Pero también es una ventana por la cual el artista se comunica con el público».¹¹⁷¹ Tras participar en esta exposición, Camnitzer volvió a Madrid para presentar *La oficina* (2001) en *El final del eclipse*, curada por José Jiménez. En esta exposición se repitieron una serie de artistas de *Versiones del Sur*: además de Camnitzer, María Fernanda Cardoso, Carlos Garaicoa, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Tunga y Meyer Vaisman. Tras la habitación dentro de la habitación propuesta por Camnitzer, que inauguraba la sección dedicada al hambre, se presentaba el trabajo de Doris Salcedo, *Tenebrae, noviembre 7, 1985* (1999-2000) que, por intermediación de Zaya, se presentaría al año siguiente en la Documenta XI. En la mencionada entrevista para el libro de Salcedo en Phaidon, Basualdo preguntaba a la artista sobre el pensamiento de Glauber Rocha en relación a Adorno, Celan y Godard. Tomando a Rocha, para Salcedo «*what motivates the sculpture is necessity*».¹¹⁷² Esa necesidad, eje del hambre, estaría metaforizando el drama que vivía su país inmerso en la guerra y en particular un sangriento acontecimiento ocurrido en la fecha inscrita en su título: el ataque del ejército colombiano sobre la guerrilla, que el día anterior había ocupado el Palacio de Justicia.

Posteriormente se accedía a dos salas dedicadas a la obra de Víctor Grippo. En la primera se presentaba *La comida del artista* (1991) y en la siguiente tres piezas: *Mesa de albañil* (1998), *Vida-muerte-resurrección* (1980) y *Valija de panadero* (1977). Esta última reelaboraba la obra más conocida del artista: *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972) consistente en la puesta en marcha de un horno popular de barro para hacer pan en la vía pública, y que pretendía abordar los cruces entre vida cotidiana, arte y ciencia, así como entre alta y baja cultura. La acción fue reconstruida en *America, Bride of the Sun*.

Se propuso en su momento reconstruir el horno en el parque del Retiro, lo que fue tardíamente desestimado ya que es mencionado hasta en las últimas notas de prensa. Lo mismo ocurrió con *Situação... cidade... y campo* (1970) de Barrio. En una carta, los curadores se manifestaron perplejos ante esta y otras negativas de último minuto al nuevo director del museo. Argumentaban los más de dos años de diálogo con el museo sin ningún tipo de cancelación de obras. Ante estas negativas específicas, indicaron:

Nos resulta sinceramente lamentable la decisión de excluir las obras que habían sido programadas para ser llevadas a cabo en el parque del Buen Retiro, sobre todo teniendo en cuenta que, conscientes de las dificultades que la realización de estos trabajos implicaba, hicimos de este punto uno de los argumentos

¹¹⁷¹ María Elena Ramos, *Intervenciones en el espacio. Diálogos en el MBA*, serie *Reflexiones en el Museo*, 5 (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1998), 35.

¹¹⁷² Carlos Basualdo, «Interview», en Doris Salcedo, eds. Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen (Londres: Phaidon, 2000), 24.

centrales en nuestras conversaciones con el Museo, desde el inicio mismo del proyecto. En todo caso, y motivados pura y únicamente por nuestros compromisos con los artistas participantes en la muestra, aceptamos con pesar la sugerencia de cancelar los proyectos previamente programados para ser llevados a cabo en el espacio del Parque.¹¹⁷³



Salón de los espejos de Luis Camnitzer; *Tenebrae, noviembre 7, 1985* de Doris Salcedo y obras de Víctor Grippo. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Tras las obras de Grippo se encontraba una pequeña sala con *Sin título* (1993) de Juan Fernando Herrán. La videoperformance presentaba la alianza entre el artista y la naturaleza a partir del césped que este metía en su boca, masticaba y expulsaba en forma de bola. Según Gutiérrez, esta obra implicaba «una relación diferente con el paisaje. El artista manifiesta hacia él múltiples inquietudes que le llevan a sentirse insatisfecho con el paisaje como representación lejana e idealizada».¹¹⁷⁴ De acuerdo con los principios de la exposición, el artista pondría en tela de juicio el sistema normativo que separa lo racional de lo natural y corporal de forma jerarquizada, eliminando estas formas de conocimiento. Tras ella se reconstruyó la instalación de Gonzalo Díaz *Lonquén 10 años* (1989), su trabajo más directamente comprometido en oposición a la dictadura de Pinochet. Díaz, que en España había participado en la exposición *Artistas latinoamericanos del siglo XX* de 1992, aquí hacía referencia a la aparición en los hornos de Lonquén de los primeros cuerpos de detenidos desaparecidos chilenos en 1979. Dichos quince cuerpos fueron la prueba material efectiva de la existencia de desaparecidos de la dictadura, que el artista metaforizaba a través de espejos como estaciones de un vía crucis. Cada espejo decía «en esta casa, el 12 de enero de 1989, el secreto de los sueños fue revelado a Gonzalo Díaz».

¹¹⁷³ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, carta a Juan Manuel Bonet, Nueva York, 19 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.

¹¹⁷⁴ Natalia Gutiérrez Echeverri, «Pasto», en *Egztetyka del sueño*, op. cit., 117.

Los espejos eran iluminados por una lámpara y llevaban un soporte en el que se encontraba un vaso de agua. La instalación incluyó a modo de altar una pila de seis toneladas de piedras inscritas con un número clasificatorio, sostenidas por una estructura de madera y cruzadas por un neón azul. Esta sección dedicada al hambre incluyó también el trabajo de Artur Barrio *Depósito caótico* (1996), aunque no aparece identificado en el listado de obras.



Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz y *Depósito caótico* de Artur Barrio. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Al igual que *F(r)icciones*, el catálogo se concibió como autónomo en relación a la muestra, con un ensayo de los curadores que hacía referencia tanto textual como visualmente a la dictadura brasileña y el golpe de Estado en Chile.¹¹⁷⁵ Los curadores de la exposición finalizaron su ensayo con una sentencia vivencial: la exposición sería un «sucinto homenaje a esa generación que concibió la política en términos estéticos y la estética en términos existenciales. Nuestros deseos y nuestros recuerdos están entretejidos en el horizonte distante de las aspiraciones de nuestros padres. En última instancia, es a ellos y a sus ideales a quienes debería estar dedicada esta exhibición».¹¹⁷⁶

Estetizar la revolución

Eztétyka del sueño se propuso como una exposición inspirada en una poética libertaria situada en la América Latina que se soñó unida en los años sesenta. Parafraseando a Peluffo en relación a la obra de Camnitzer, lo que en teoría se propuso la muestra fue ser «un espacio cerrado, autosuficiente, abruptamente discontinuo con respecto al “afuera” de él; casi podría decirse un “espacio mental” cuyos objetos funcionan como signos asépticos, secuencialmente codificados».¹¹⁷⁷ La transposición del análisis de una instalación artística al propio proyecto expositivo da cuenta de la clausura propuesta a partir de cada instalación en su propio espacio independiente. Se trataba de obras sin una narración o vinculación entre sus objetualidades autónomas. El «espacio mental» del desorden de los sueños y el

¹¹⁷⁵ Mari Carmen Ramírez también aludió al golpe de Estado en Chile con imágenes del mismo en su texto de *Global Conceptualism*. En ninguno de los dos casos esta referencia tuvo un efecto directo en las prácticas artísticas exhibidas.

¹¹⁷⁶ Carlos Basualdo y Octavio Zaya, «Prólogo a un monumento precario», en *Eztétyka del sueño*, op. cit., 23.

¹¹⁷⁷ Gabriel Peluffo Linari, «Los espejismos de la libertad», en *Eztétyka del sueño*, op. cit., 77.

hambre que textualmente proponían los curadores quedó ordenado por el cubo blanco y oculto por las obras, que contaban cada una su propio discurso.

Como comentaba Basualdo para *La Razón*, la serie de obras presentadas se articuló en torno a la idea de que «desdibujan los territorios y las fronteras entre lo político, lo estético y lo personal». Este asunto sin duda lo hacían las obras públicas del proyecto que fueron canceladas, operando aquellas en sala en un marco estetizante, desactivando la potencia política de las prácticas tempranas de muchos de los artistas presentes. En este sentido, la supuesta contemporaneidad de las obras en relación a la exposición y la ausencia de un criterio histórico que las enmarcase en relación a la producción de Rocha no hizo sino confundir momentos, travestir batallas y limpiar impertinencias. Si bien *Eztétyka del sueño* vino a reavivar la idea de Camnitzer donde el conceptualismo no se entiende como una etapa más dentro de la historia del arte sino que una estrategia aún activa, este descuido dio cuenta de una falta de rigor histórico que desactivaba las propuestas de Rocha y la filosofía de la liberación.

En *La Razón* Basualdo también comentaba la pertinencia de la exposición en el contexto español, indicando que «nos dio la impresión de que podíamos tratar muchas cuestiones que se plantean ahora en España y Europa», siendo una de ellas la inmigración. El curador se preguntaba al respecto «¿cómo puede ser la convivencia en paz, sin explotadores y explotados?». ¹¹⁷⁸ A este respecto cabe cuestionar si realmente la exposición introducía este debate local, o siquiera fue capaz de producir una discusión sobre la potencia extrartística de estas prácticas. Como se ha podido ver, las obras eran autorreferenciales y el *display* no hacía más que potenciar su contemplación pasiva. Las únicas excepciones fueron las dos performances realizadas los primeros días de la muestra, operando en el marco exclusivo del público de arte y no en el más amplio que visita regularmente el palacio. Si el arte revolucionario tiene la función de poner al sujeto en una situación límite que le permita replantear los marcos que definen lo real, una curaduría revolucionaria debería ir en esta misma línea. En esta lógica, la exposición no hacía más que desactivar la potencia revulsiva, manteniendo un formato racional del medio expositivo en cuanto aparato museal pulcro de contemplación.

En el mundo del arte occidental

Al año siguiente de esta exposición, Basualdo y Zaya fueron parte del equipo curatorial de la Documenta XI, cuyo director artístico era Okwui Enwezor. ¹¹⁷⁹ Se trataba de una operación clara en la que el Sur, filtrado por Nueva York, se tomaba el espacio más reconocido del arte contemporáneo internacional. El alcalde de Kassel situó el proyecto en las coordenadas del cambio de milenio, indicando que «*for the first time in the new millennium, become an International metropolis of art*». ¹¹⁸⁰ La Documenta fue dedicada a la memoria de un artista español (como Zaya) y otro argentino (como Basualdo) recientemente fallecidos: Juan Muñoz y Víctor Grippo. La Documenta, de evidente vocación postcolonial, se expandió a diferentes ciudades como Viena, Nueva Delhi, Berlín, San Lucas, Lagos y Kassel como última parada acompañada de cinco plataformas de debate: ¹¹⁸¹

¹¹⁷⁸ Carlos Basualdo citado en Susana Jarandilla, «La “Eztétyka del sueño” demuestra la vigencia del arte de la denuncia en América», *La Razón*, 24 de enero del 2001, 25.

¹¹⁷⁹ Los otros cocuradores fueron Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj y Mark Nash.

¹¹⁸⁰ George Lewandowski, *Documenta 11 Platform 5: Exhibition* (Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002), 39.

¹¹⁸¹ Las plataformas fueron: 1. *Democracy Unrealized*; 2. *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*; 3. *Créolité and Creolization*; 4. *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*; 5. *Exhibition*.

*That seek to mark the location of culture today and the spaces in which culture intersects with the domains of complex global knowledge circuits [...]. Signify journeys of experience and methods for thinking the global at the height of its own reconstruction [...] marks the liminal limits out of which the postcolonial, post-Cold War, post-ideological, transnational, deterritorialized, diasporic, global World has been written [...]. Their impact, as well as their material and symbolic ordering, is woven through procedures of translation, interpretation, subversion, hybridization, creolization, displacement, and reassemblage.*¹¹⁸²

Al año siguiente Basualdo se mantuvo en la élite del mundo del arte occidental al participar en la Bienal de Venecia del 2003 con la exposición *The Structure of Survival*.¹¹⁸³ Esta 50ª edición de la bienal dirigida por Francesco Bonami —en consonancia con la Bienal de São Paulo de 1998— fue la que ha presentado el equipo curatorial más grande en su historia promoviendo la idea del «curador de curadores». Con la participación de once curadores entre los que destacan Gabriel Orozco, Catherine David, Hou Hanru y Hans Ulrich Obrist, se pretendía generar «a polyphony of voices and ideas while avoiding the temptation to reduce them to a solo performance».¹¹⁸⁴ Con ello se evadía cualquier concordancia geopolítica al proponer un modelo que daba más valor a la subjetividad del curador a cargo de cada muestra.

Bajo el título *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, la bienal partía de los ideales libertarios de Martin Luther King —«I have a dream»— para plantear que estos no habían sido completados y era necesario recuperarlos desde una relación íntima. *The Structure of Survival*, exposición dedicada a Mónica Amor, proponía presentar respuestas de artistas y arquitectos a las crisis económicas, sociales y políticas de los llamados países en desarrollo, aunque la invitación original consistiera en generar «a reflection on the artistic production of the last decade in so-called “Latin America”. The invitation, made at the beginning of 2002, resulted in an attempt to produce an account of the impact made by the recent economic crises on the imaginary and cultural production of the American Sub-Continent».¹¹⁸⁵

Tomando como puntos de origen el Corralito argentino, la crisis mexicana de mediados de los noventa y la brasileña a finales de la misma, uno de los ejes fue la imagen de las chabolas, no como mera representación de la pobreza sino como promotoras de cultura popular, formas distintas de sociabilidad y economías alternativas. Intentando evadir cualquier seña de exotismo o de asociación de Latinoamérica con ideas de pobreza o crisis, la exposición intentaba desviar el llamado geográfico para dar cuenta de una «geografía provisional» que «will result from the mapping of the crises in their localization and the forms through which the aesthetic act becomes capable to assume them both as points of departure and as tangible focus to be counter posed and resisted». Así se evitaba dar cuenta de un fenómeno periférico para plantearlo en términos de «a centripetal way, to a growing fragility of the World-system».¹¹⁸⁶

La exposición no contaba solo con artistas latinoamericanos, además lo hacía con europeos y estadounidenses que no representaban la crisis, sino que la interpelaban. Espacialmente la exposición intentaba dar una idea de «togetherness, of possible association or non-accidental grouping [...] should therefore be a totality that cannot be deduced from the experience of the singularity of its parts». Con ello se evadían las crisis particulares de cada contexto y en la supuesta totalidad se asumía el análisis como «a dissection of the notion of crisis».¹¹⁸⁷ De *Eztétyka*

¹¹⁸² Okwui Enwezor, «Preface», en *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, op. cit., 40 y Okwui Enwezor, «The Black Box», en *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, op. cit., 55.

¹¹⁸³ En esta Bienal de Venecia el Pabellón de Estados Unidos estuvo representado por Fred Wilson con una instalación titulada *Speak of Me as I Am*. En la senda de *Mining the Museum*, la obra de Wilson reflexionaba sobre la vida de los africanos en la Venecia renacentista. Véase Kathleer Goncharov, cur., *Fred Wilson. Speak of Me as I Am* (Venecia: Padiglioni degli Stati Uniti, La Biennale di Venezia 2003, 2003).

¹¹⁸⁴ Francesco Bonami, «I Have a Dream», *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (Venecia: La Biennale di Venezia 2003, 2003), s/n.

¹¹⁸⁵ Carlos Basualdo, «On the Expression of the Crisis», *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, op. cit., 243.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, 244.

del sueño se incluyeron los trabajos de José Antonio Hernández-Díez, Cildo Meireles y Meyer Vaisman, además de los curadores de *Principio Potosí* Andreas Siekmann y Alice Creischer en colaboración con el Grupo de Arte Callejero de Buenos Aires con el proyecto *Cartografía del control*.

Mientras, Basualdo preparaba la exposición *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture* que itineraría entre los años 2004 y 2007, además de otras muestras latinoamericanas en centros metropolitanos como *El uso de las imágenes: fotografías, cine y video en la Colección Jumex* en Buenos Aires en el 2004, o *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, presentada en Colonia, Londres y Nueva York en el 2001 y 2002. La figura de Rocha volvería a ser recuperada en términos expositivos en el 2004 por parte del MALBA, presentando la muestra *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* bajo la curaduría de Paula Gaitán y Ava Rocha.

Durante estos procesos centrales en los que operaban los curadores, Basualdo entró en la plantilla del Philadelphia Museum of Art a mediados de la primera década del siglo veintiuno. En el 2012, junto a Erika F. Battle, fue el responsable de la exposición *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*. Con ello se intentaba descentrar del problema latinoamericano. A este respecto, en el contexto de *Cartografías*, Mellado señalaría que «resulta extemporáneo imaginar la posibilidad de un curador latinoamericano de arte estadounidense [...]. Respecto al arte estadounidense, el curador latinoamericano no tiene voz».¹¹⁸⁸ La operación de Basualdo pondría en jaque esta asunción tan conflictiva para los curadores de esta generación que se han sentido casi obligados a pensar el problema de sus contextos latinoamericanos de origen para intentar funcionar como uno más dentro del panorama del sistema internacional del arte creado en los noventa. Un par de años antes, y en el marco de los bicentenarios, Zaya por su parte continuaría con el problema latinoamericano en el contexto español al ser responsable junto a Agustín Pérez Rubio y María Inés Rodríguez de la exposición *Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC* (véase cap. 6).

¹¹⁸⁸ Justo Pastor Mellado, «El efecto Winnipeg», en *Cartografías* (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993), 72.

5.1.6. Fuera de contexto: mujeres rebeldes interviniendo en exposiciones de arte latinoamericano

Vivimos fuera de contexto y nos expresamos fuera de contexto, porque no hay contexto que nos contenga, cobije, reconozca o acoja.¹¹⁸⁹

Junto a los proyectos encargados a curadores latinoamericanos, el museo decidiría experimentar con un formato de exposición diferente, invitando al curador interno Rafael Doctor a proponer otro tipo de intervención crítica en el Espacio Uno del museo. Este pequeño espacio fue fundado en 1997 como un laboratorio para la discusión y experimentación con «los variados ejes por los que el arte del presente se desarrolla»,¹¹⁹⁰ intentando contrastar la producción artística española con la llamada escena internacional. En el contexto de *Versiones del Sur*, Doctor propuso tres iniciativas completamente distintas. La primera fue una exposición del colectivo boliviano Mujeres Creando, en la que el organismo RhR también fue invitado a intervenir.¹¹⁹¹ Un mes más tarde seguiría una exposición de la fotógrafa mexicana Maya Goded.

Estas iniciativas pueden ser entendidas como herederas de cierto conceptualismo cuyas aportaciones, según Doctor, «se establecen en el campo de la actitud y nunca en el de la forma».¹¹⁹² Paradójicamente, el uso del término conceptualismo remite a la propuesta de Luis Camnitzer del «conceptualismo latinoamericano» como estrategia de intervención más que como estilo determinado de la historia del arte, que daría usos sociales y políticos al medio artístico.¹¹⁹³ Esta idea fue ampliamente desarrollada en el contexto de la exhibición *Global Conceptualism* cocurada por Camnitzer en el Queens Museum en 1999-2000. Reflexionando sobre esta exposición, Camnitzer ha argumentado que si el arte conceptual ocuparía sólo un momento transitorio en la historia del arte, por el contrario el conceptualismo constituiría un quiebre significativo con la concepción tradicional de lo que el arte y el comportamiento de los artistas deben implicar.

Con esto en mente, quisiéramos proponer que las intervenciones de Mujeres Creando, RhR y Goded constituyen una forma de confrontar aproximaciones canónicas a la noción de arte, sus límites y la geopolítica de lo que se consideraba «arte latinoamericano» en los noventa —una década de «boom tardío» tanto para el arte como para la curaduría latinoamericana—. Quisiéramos argumentar que las intervenciones organizadas por Doctor como parte de *Versiones del Sur* operaron como un sabotaje a la definición de la geopolítica del arte que se discute en esta tesis, introduciendo diferentes aproximaciones provenientes, en particular, de perspectivas feministas y postcoloniales.

¹¹⁸⁹ Mujeres Creando, «Panfleto», en *Espacio Uno III* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001), 218.

¹¹⁹⁰ Rafael Doctor, «Introducción», en *Espacio Uno III*, op. cit., 3.

¹¹⁹¹ Intencionalmente se utiliza la palabra «organismo» para mantener las referencias biológicas y vitales de la propuesta original que se propuso como «an organism that was invented as a territory populated not only by subjectivities, but also by a variety of other organic and non-organic elements». Bojana Piskur, «We Are Deserts, but Populated by Tribes, Flora, and Fauna», en *Laura Lima on_off*, Lisette Lagnado y Daniela Castro (Río de Janeiro: Cobogó, 2004), 275.

¹¹⁹² Rafael Doctor citado en Natividad Pulido, «El arte iberoamericano desembarca en el Reina Sofía con toda su artillería», *ABC*, 12 de diciembre del 2000.

¹¹⁹³ Fernando Davis, «Entrevista a Luis Camnitzer», *Ramona* 86 (2008): 29.

Mujeres rebeldes, Mujeres Creando

Organizado por María Galindo, Mónica Mendoza y Julieta Paredes en La Paz en 1992, Mujeres Creando fue concebido como un colectivo de política anárquica y feminista. Usando la creatividad como un arma para luchar en contra de una serie de injusticias surgidas a raíz del patriarcado, la pobreza, el racismo, la corrupción política, la violencia y la discriminación de clase, su trabajo ha establecido una fuerte orientación social a través de la producción de eslóganes tales como «El cambio social es un hecho creativo. La creatividad es un instrumento de lucha». Las acciones de Mujeres Creando se han enfocado en el espacio público como un lugar de intervención y protesta privilegiado. En ese espacio llevan a cabo performances, acciones directas y grafitis, mientras también proponen alianzas a través de una guardería, la Radio Deseo, el centro social La Virgen de los Deseos y la revista *Mujer Pública*.

Además, el radicalismo teórico del colectivo ha manifestado una aproximación feminista altamente crítica con la occidentalización del feminismo latinoamericano,¹¹⁹⁴ denunciando la complicidad entre cierto feminismo y los procesos coloniales, en un argumento próximo a la crítica del «racismo cotidiano» propuesta por Philomena Essed.¹¹⁹⁵ Este concepto entiende el racismo como un dispositivo fundado en estructuras e ideologías que operan en la cotidianidad, en comportamientos tanto individuales como institucionales, tal como la investigación temprana de Essed ha demostrado en relación con el racismo de género en Estados Unidos y Holanda.

Doctor escuchó hablar por primera vez sobre Mujeres Creando en 1998 en una conferencia de la historiadora del arte Assumpta Bassas,¹¹⁹⁶ e invitaría a María Galindo a las Jornadas de la Imagen de la Comunidad de Madrid en 1999 y luego a intervenir en el Espacio Uno.

En su exposición, el colectivo desarrollaría una estrategia que implicaba el travestirse en artistas, tomando ventaja de la plataforma artística como un «espacio no conflictivo» para ganar acceso a una audiencia establecida y, desde dentro, promover su causa política como una revolución contra la propia ideología del museo. Esta fue la primera invitación que Mujeres Creando recibía para intervenir directamente en un museo o centro de arte. A diferencia de la mayoría de las exposiciones en las que los artistas presentan sus trabajos y los historiadores del arte hablan para contextualizarlos, aquí las activistas decidieron exhibir su trabajo a la vez que hablar ellas directamente del mismo desde una posición «fuera de contexto» que impedía el consenso en relación a la institución artística. El colectivo rechazaba la autoridad de la historización experta mientras actuaba más allá del tipo de crítica institucional ya articulada por un número de artistas y colectivos en los sesenta y setenta. Este «más allá» radicaría en el posicionamiento de lo racial y colonial como un dispositivo que marca el performance cotidiano del feminismo, pero también en el ataque a la historia del arte como una narrativa eurocéntrica.

En la entrada de la exposición, además de presentar el logo del colectivo sobre la puerta —el símbolo de la mujer intersectado por la A anarquista— junto con su nombre, se encontraba una pequeña fotografía donde se veía a María Galindo vestida con un traje manchado de rojo en el momento de su detención por un grupo de hombres de la Policía Nacional. La imagen pretendía anunciar, en palabras de Galindo, «el nivel de riesgo y de interpelación al poder que las acciones del movimiento suponen».¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁴ Julieta Paredes, Florentina Alegre y María Galindo, «Felicidad jamás corazón de piedra», en *Espacio Uno III*, op. cit., 206-208.

¹¹⁹⁵ Philomena Essed, *Everyday Racism: Reports From Women of Two Cultures* (Alameda: Hunter House, 1990).

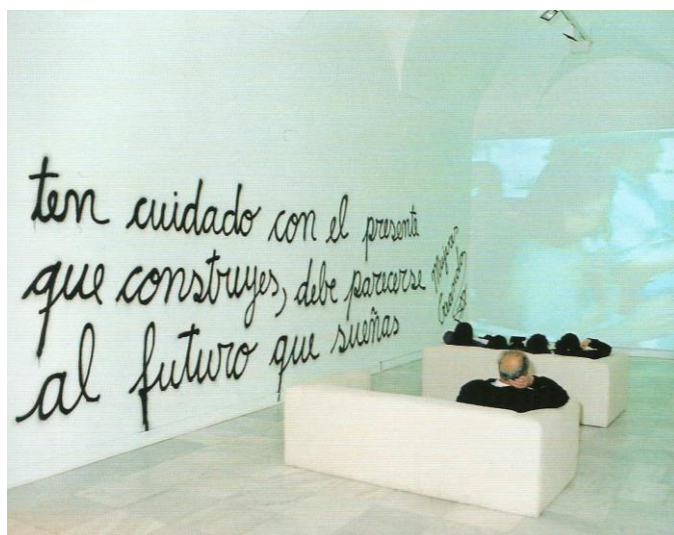
¹¹⁹⁶ Assumpta Bassas, «Una carta perdida para E. desde el hemisferio sur», en *Espacio Uno II* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999), 60.

¹¹⁹⁷ Entrevista por correo electrónico a María Galindo. Respuesta enviada el 25 de marzo del 2013.



A la izquierda, imagen de acceso a la sala de la exposición de Mujeres Creando; a la derecha, detalle de la fotografía adherida al muro. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y Archivo MNCARS.

El interior del espacio expositivo estaba dividido en dos salas. En la primera se encontraban dos sofás en los que el público podía sentarse y observar la proyección de ocho videos de algunas de las acciones del colectivo. Cada video respondía a un asunto específico (dictadura, racismo, trabajo, apoyo de las ONG, utopía, etc.) a través de acciones que tuvieron lugar en diversos sitios de La Paz y en los que se capturaban las reacciones de los transeúntes. El título de la exposición estaba escrito en la pared: «Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas», una advertencia que recordaba al visitante la urgente necesidad de micropolíticas de lo cotidiano que intervengan en injusticias estructurales.



A la izquierda, vista de la primera sala de la exposición. A la derecha, folleto de mano de la exposición. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y Archivo MNCARS.

Las estrategias de confrontación eran evidentes en los trabajos de video, revelando el compromiso explícito y constante de Mujeres Creando en respuesta a la política boliviana. También revelaban una preocupación evidente del video como un instrumento útil, concediendo mayor importancia al mensaje de protesta y a la militancia política que a la reflexividad de la forma estética.

En la segunda y más amplia de las salas del Espacio Uno, las paredes fueron cubiertas con grandes grafitis, usando todo el espacio disponible y mostrando mensajes provocativos como «Ni dios, ni amo, ni marido, ni partido», «Aunque te digan loca por luchar, tú, mujer, resiste», «Esta democracia es un infierno y la dictadura es general», «Jamás corazón de piedra, esperanza, te he vuelto a amar, desobediencia, por tu culpa voy a ser feliz» y «Así como tú me quieres yo no quiero ser de ti». La exposición también incluía un sofá y una mesa que funcionaban como un escritorio de información en el que se trataban «problemas de mujeres». Durante los veinte días siguientes a la inauguración, el escritorio fue atendido por tres mujeres pertenecientes al colectivo como una forma de establecer diálogos y discusiones con los visitantes.



Imágenes de la segunda sala de la exposición de Mujeres Creando. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y Archivo MNCARS.

Dado que la acción humanizaba el espacio expositivo, podría decirse que se planteaba en oposición radical a otros trabajos supuestamente participativos hechos por mujeres artistas, tal como *The Artist Is Present* de Marina Abramovic, performada en el MoMA en el 2012. En la obra de Abramovic el silencio funcionaba como un recurso escenográfico, otorgando peso a la mirada fija del público en la artista, que se encontraba sentada enfrente de ellos. La performance resaltaba explícitamente la mera confrontación estética con la poderosa figura de la artista. El sexo/género en el espacio expositivo de Abramovic permanecía pasivo y primordialmente construido sobre el carisma personal y el mito de la artista. En este sentido, la aproximación de Abramovic sería opuesta a la manera en que Mujeres Creando usa el lenguaje performativo como afrenta al dispositivo patriarcal de poder, confrontando la larga relación entre mujeres, cuerpo y silencio al hablar con los visitantes.

Al esparcir grafitis callejeros dentro del espacio artístico «puro» del museo, Mujeres Creando atacaba la noción tradicional de la sala expositiva como espacio privilegiado de muestras artísticas de contemplación, realizando una crítica que reverbera en la práctica de los conceptualismos históricos. Esta decisión por lo callejero funcionaba como una rebelión en contra de los artistas que se exhibían a sí mismos o a su intimidad —tal como la decisión de Lucas Samaras de mover su estudio y habitación a la Green Gallery de Nueva York en 1964— que les ha permitido reafirmar ideas de autonomía, inspiración e individualidad de la producción artística.

La operación de Mujeres Creando no pretendía tampoco la espectacularización del «cuerpo subalterno» en beneficio del público europeo. La performance fue un proceso antagónico que confrontaba las actitudes neocolonialistas que el modelo expositivo sostenía en relación a las «culturas subalternas». Esta crítica se ha repetido con diferente densidad en el trabajo de otros artistas latinos y latinoamericanos contemporáneos. Sin duda, la irónica apropiación de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña del mito del buen salvaje y de las exhibiciones pseudocientíficas que solían exponer «subalternos» como curiosidades exóticas en *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (presentado por vez primera en la plaza Colón de Madrid en 1992) representaba una referencia clave para la mordaz aproximación de Mujeres Creando al cuerpo subalterno. De forma similar, artistas como Lucía Egaña o Daniela Ortiz también han explorado este problema. Ortiz, por ejemplo, en la obra *FDTD, sedación forzada para deportar* del 2012 leía el Tratado de Libre Comercio entre Perú y Estados Unidos mientras recibía la dosis de sedación que se da en procesos de deportación desde los Estados Unidos, viviendo y confrontando las injusticias del sistema de migración.

Al irrumpir en las condiciones existentes de la producción cultural (en este caso, la exposición), la intervención de Mujeres Creando funcionaba como una forma de sabotaje, penetrando en la institución bajo la falsa excusa de una actividad artística a fin de articular una crítica a la noción de arte que amenazaba las bases mismas de la institucionalidad ortodoxa. El colectivo utilizaba el espacio más allá de la contemplación estética, lo cual escapaba a la idea del cubo blanco, perturbando la supuesta función del museo. Por otra parte, al traer de vuelta el activismo político a la escena artística, Mujeres Creando iba más allá de las formas preestablecidas de la crítica institucional así como del indulgente tipo de arte relacional propuesto en ese momento por Nicolas Bourriaud en el Palais de Tokyo.¹¹⁹⁸ Reconociendo la creatividad como herramienta para el compromiso social y político, «relacional» en este caso no solo implicaría las posibilidades de interacción social en el espacio expositivo, sino una forma activa de transformar la conciencia del patriarcado y el racismo.

Según Doctor, la presencia del colectivo «fue sin duda un revulsivo para todo lo que se entiende como artístico».¹¹⁹⁹ En este sentido, no sorprende que la intervención fuese olvidada por la crítica de arte ni bien recibida por otros artistas. Por ejemplo, el propio Camnitzer «se pasó por ahí y prácticamente casi insultó a María, le dijo que si estaban locas».¹²⁰⁰ La presencia de Mujeres Creando en el museo penetraba profundamente en los límites creados por el sistema del arte para definir a una práctica artística como válida por una lógica progresiva que era perpetuada por las otras exposiciones latinoamericanas de *Versões del Sur*.

La dimensión no artística propuesta por Mujeres Creando no fue valorada por su capacidad de inventar nuevas formas de vida individual y colectiva, donde «toda acción de cambio es una acción creativa», tal como uno de sus eslóganes versaba. Tal acción entonces agitaba necesariamente el aparato institucional y simbólico del poder. Dentro del sistema del arte, que ha perpetuado una concepción aséptica de quien hace arte y de su función, la propuesta de Mujeres Creando permitía entrever herramientas de activismo periférico que abrían desde su propia voz el cubo blanco hacia un amplio rango de sujetos sociales fuera de los límites establecidos por los agentes e instituciones artísticas.

¹¹⁹⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (París: Les presses du réel, 1998).

¹¹⁹⁹ Rafael Doctor, «Introducción», en *Espacio Uno III*, op. cit., 8.

¹²⁰⁰ Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.

RhR. El Cuarto Movimiento

Dispuesto a crear un contraste, Doctor también invitaría al organismo RhR a intervenir el Espacio Uno al mismo tiempo que la exposición de Mujeres Creando tenía lugar. El organismo había sido convocado por la artista brasileña Laura Lima, cuya investigación artística reflexionaba sobre los límites del cuerpo a fin de establecer formas diferentes de pensamiento encarnado.

RhR nació en una reunión en mayo de 1999 durante la cual Lima habló sobre un cuerpo desconocido que sería mutable y cohesivo. A pesar de compartir sensibilidades con el enfoque situacionista, el organismo no tenía pretensiones artísticas y pretendía «*que não se justificava pelas “amarras” de arte*». ¹²⁰¹ Personas provenientes de diferentes campos profesionales y religiosos formaron el organismo, cuyo único prerrequisito para tomar parte era vestir el Uniforme-Diseño. ¹²⁰²

En la primera reunión de RhR comenzó el llamado Primer Movimiento. Cada movimiento era entendido como una extensión de tiempo indefinido durante la cual actividades grupales podían ocurrir, definiendo la división temporal del organismo: «*Within RhR, the notion of time was not described in terms of years, months or days, but in movements [...] RhR was an “instance”, which referred to both the instance of thought and the set of actions launched during the process*». ¹²⁰³ Gradualmente el organismo fue expandiendo su rango de operaciones, actuando Lima como la administradora, una figura no jerárquica en concordancia con la definición de organismo como una no estructura. La transición entre un movimiento y otro estuvo marcado por una insignia y siempre ocurría de manera espontánea e injustificada, rompiendo con cualquier tipo de estructura o secuencia lógica, yendo más allá de la epistemología racionalista.

La presencia de RhR en Madrid correspondió al Cuarto Movimiento del organismo. Doctor y Lima acordaron que sería interesante presentar RhR en *Versiones del Sur* dada la fascinación del primero por el hecho de que «ante un mundo tan injusto, tan loco, tan clasista, ¿por dónde te sales? Por la locura, por algo que no puedas agarrar, que no puedas entender, que no puedas encontrarle un sentido, ni le puedas encontrar una narración». ¹²⁰⁴ De este modo, Doctor entendía al organismo como una aceptación de la locura y del realismo mágico tan sobrevalorado ya desde la literatura latinoamericana y, a menudo, tan perversa y acriticamente transferido al campo de las artes visuales como se ha comentado en esta tesis.

Sin tener definido un espacio para sus intervenciones ni asignada una función específica, los miembros del organismo caminaron sin objetivo alguno alrededor del museo, entrando en la inauguración de la exposición de Mujeres Creando. Asumiendo de forma voluntaria la falta de orden como su principio guía, las acciones del organismo trabajaban sobre el ruido y el vacío en una acción en la que no se hacía nada. Más que una performance, su presencia puede entenderse como un gesto micropolítico de devenir errante, devenir otro, en un proceso que no conlleva un objetivo claro más allá que la propia desubjetivación, refractando cualquier ideología. En la práctica, los protagonistas de RhR permanecieron en silencio para generar un tipo de incomodidad en «la situación de vacío que [se] instaura a través del sistema de conductos burocráticos», ¹²⁰⁵ entendiendo a estos como «las vías fluidas por donde caminan informaciones RhR, encuentros o situaciones burocráticas». ¹²⁰⁶ El silencio no funcionaba de forma estricta, y los miembros también hablaban con los

¹²⁰¹ Entrevista por e-mail a Laura Lima. Respuesta enviada el 4 de febrero del 2013.

¹²⁰² A diferencia de lo que puede esperarse de un uniforme cuya definición invita a lo homogéneo, este Uniforme-Diseño no presentaba una estructura rígida y podía ser corrompido por los miembros que lo usaban.

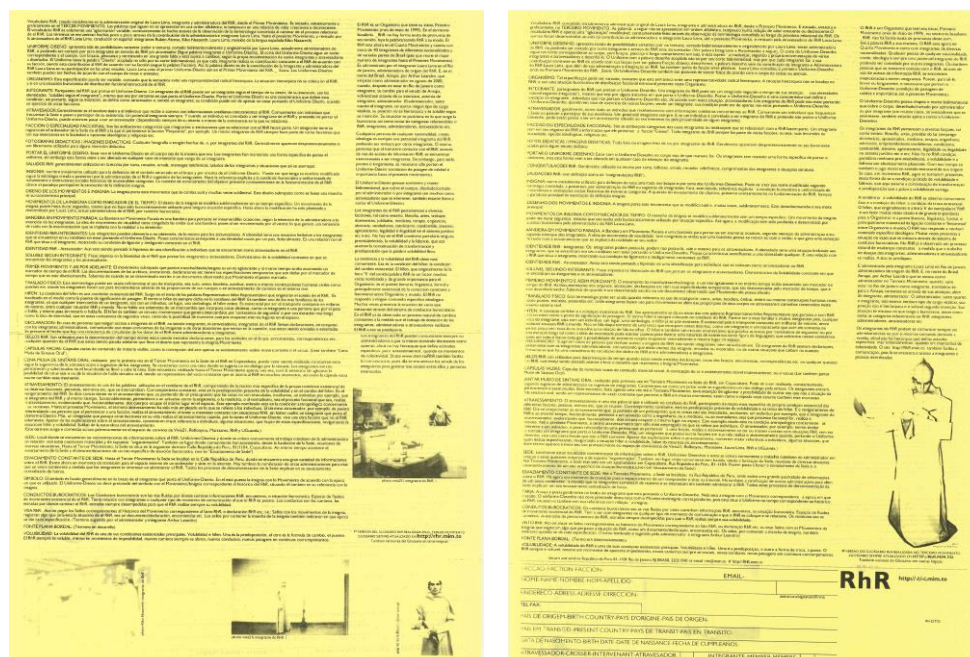
¹²⁰³ Bojana Piskur, «We Are Deserts, but Populated by Tribes, Flora, and Fauna», en *Laura Lima on_off*, op. cit., 1.

¹²⁰⁴ Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.

¹²⁰⁵ RhR, «RhR», en *Espacio Uno III*, op. cit., 229.

¹²⁰⁶ Sin autor, «Vocabulario RhR», folleto, N° 940/1 CENSO. Archivo MNCARS.

visitantes y la gente en la calle que les preguntaba quiénes eran. Comunicándose usando su vocabulario, «a resposta era que não fazíamos nada, não tínhamos objetivo, nem função específica».¹²⁰⁷



Cara y reverso del vocabulario bilingüe, portugués y castellano, de RhR impreso para su participación en Madrid. Archivo MNCARS.

A través de esta declaración de ausencia de intencionalidad, la intervención funcionaba como una respuesta a la concepción canónica de la crítica institucional propuesta por Benjamin Buchloh.¹²⁰⁸ La propuesta intervenía dentro de la institución artística, pero sin que esta fuera su foco de conflicto. Adicionalmente, el uso del uniforme y el lenguaje burocrático articulado por RhR intentaba no avalar la tendencia que otorgaba a la institución la autoridad de definir el gusto y por tanto el poder de lo que por arte contemporáneo se entendía. RhR evitaba por completo el problema propuesto por Buchloh: la institución arte era concebida como uno más de los medios dentro de los que intervenir procesos vitales, un espacio más donde las concepciones de la subjetividad y las micropolíticas de lo cotidiano podían ser transformadas desde una posición epistemológica no racionalista.

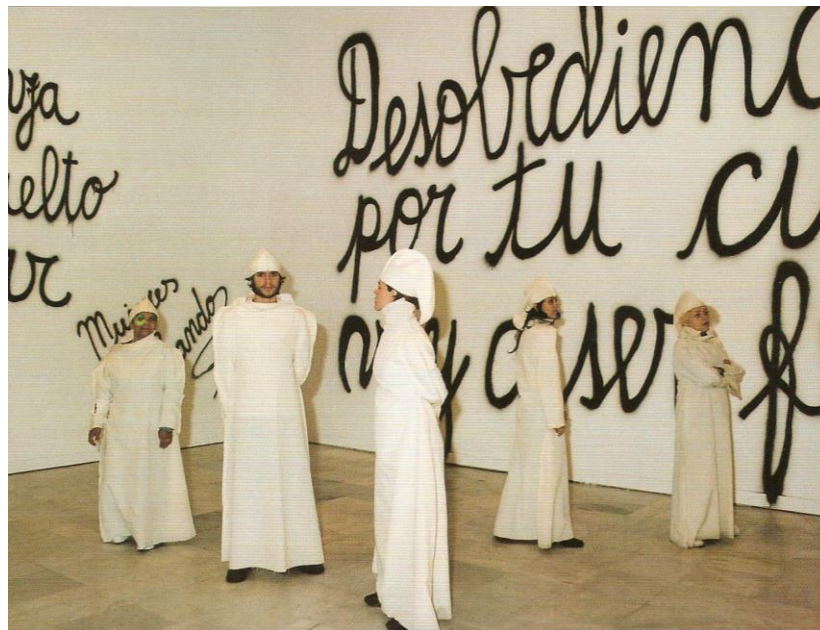
RhR constituyó un organismo que reconsideraba todos los organismos existentes, incluso aquellos organismos artísticos. Los principios de inestabilidad, transformación y cambio existencial fueron claves en sus ejercicios de mutación permanente. Así, la h de RhR funcionaba como un guión entre palabras o un puente entre un Representante y otro. De otra forma, R también podría leerse como una conexión entre el organismo y la realidad: R como densidad o masa en física, o «realidad física» en psicoanálisis freudiano, por tanto articulando a los miembros del organismo como formas informes activando relaciones entre diferentes nudos de lo real.

Tal como se ha mencionado, los miembros de RhR también entraron al Espacio Uno entonces ocupado por Mujeres Creando, haciéndose patente la oposición con el proyecto

¹²⁰⁷ Segunda entrevista por e-mail a Laura Lima. Respuesta enviada el 25 de marzo del 2013.

¹²⁰⁸ Benjamin Buchloh, «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions». *October* 55 (1990): 105-143.

del colectivo boliviano. El antagonismo dado entre ambas iniciativas se originaba a raíz del desacuerdo profundo entre la militancia política explícita de Mujeres Creando y las políticas de RhR de no establecer límites claros o funciones específicas. Esto irritaba a Galindo, quien ha planteado que «personalmente me pareció una impostura sin ningún tipo de valor».¹²⁰⁹ Para Doctor, el contraste entre la militancia directa y el escape onírico funcionaba perfectamente. El gesto de RhR suponía un quiebre fundamental frente a «los esquemas de tanta forma y tanta estupidez, y tanta tontería y cachivache que tenían ahí [los proyectos de *Versiones del Sur*] en representación del arte latinoamericano».¹²¹⁰



Miembros de RhR en el interior de la exposición de Mujeres Creando. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y Archivo MNCARS.

El mismo Doctor intentaría apartarse del estatus tradicional del «curador como seleccionador» y se involucraría haciéndose parte tanto del colectivo como del organismo. Su práctica funcionaba como una bisagra entre ambos, vistiendo el Uniforme-Diseño de RhR como un miembro nuevo del organismo a la vez que se autodenominaba como una Mujer Creando, haciendo que las dos posturas coexistieran tanto espacial como corporalmente. Esta oposición reflejaba su decisión de aprovechar el antagonismo de los dos proyectos de forma productiva, conectando ambas lecturas del arte latinoamericano tradicionalmente consideradas opuestas: por un lado el compromiso político, y por el otro las surreales. Sucediendo en un contexto europeo, este gesto, sin embargo, parece haber reforzado esta división. Por ello, la interconexión que Doctor hacía de las dos iniciativas puede ser asimilada como parte de la continua división entre las aproximaciones latinoamericanas «bien recibidas» de la militancia política y lo fantástico.

¹²⁰⁹ Entrevista por e-mail a María Galindo. Respuesta enviada el 25 de marzo del 2013.

¹²¹⁰ Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.



A la izquierda, miembros de RhR en el acceso al museo junto al cartel general de *Versiones del Sur*. A la derecha, Laura Lima y otra miembro de RhR en el teatro romano de Mérida. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y del libro *Espacio Uno III*.

Poner el cuerpo. Maya Goded

Pasada la exposición de *Mujeres Creando*, Doctor renunció al Museo Reina Sofía. Como curador independiente inauguró la muestra de Maya Goded *Sexoservidoras (1995-2000)*. La génesis de la implicación de Goded con la prostitución ayuda a explicar la postura política de la artista. En cinco años de investigación empírica, Goded establecería una profunda complicidad con las habitantes del barrio de La Merced. En palabras de la artista,

Buscaba la sexualidad de la mujer y su relación con el cuerpo, en un país donde tiene mucho peso la religión, la virginidad, la dicotomía entre la mala mujer y la buena madre. Esa búsqueda surgió de forma espontánea al quedar embarazada como una necesidad de entender mis miedos, mis dudas, a través de otras mujeres y de su papel en la sociedad. Así fue como un día terminé sentada en el mismo centro de Ciudad de México, uno de sus barrios más antiguos, La Merced. Un lugar que desde hace más de cuatro siglos concentra a la vez el comercio sexual y la religiosidad en templos frecuentados principalmente por prostitutas. Pero solo después de cinco años de fotografiarlas en su ambiente entendí mejor lo que buscaba: los secretos y significados que se encierran en el cuerpo de las mujeres.¹²¹¹

En el año 2000 Goded se mudaba a Madrid y comenzaba a trabajar con Doctor en un proyecto de exposición en el que presentaría la investigación que venía desarrollando acerca de las trabajadoras sexuales. Definida en la prensa como la exposición que «clausura el ciclo de exposiciones *Versiones del Sur*»,¹²¹² la muestra de Goded inauguraba un tercer eje curatorial para Doctor, relacionado con «la realidad social mirada por una mujer».¹²¹³ Esta declaración, que puede ser criticada como una forma de esencialismo, se refería principalmente a la dificultad en la construcción subjetiva del género de cara a una realidad precarizada.

En términos de instalación, la muestra contaba con la misma división espacial que la exposición de *Mujeres Creando*. En la primera sala, una serie de fotografías eran proyectadas acompañadas por grabaciones de audio «de distintas mujeres definiendo qué es el amor».¹²¹⁴ En la segunda sala se mostraban fotografías en blanco y negro dispuestas en

¹²¹¹ Citada en Pepa Roma, «Sexoservidoras: carne, alma y corazón», en <http://mayagoded.com/mg/ensayos/sexoservidoras-carne-alma-y-corazon/>, última visita, 20 de febrero del 2013.

¹²¹² Sin autor, «Preguntas a las “sexoservidoras”», *El Mundo*, 26 de enero del 2001.

¹²¹³ Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.

¹²¹⁴ Entrevista por e-mail a Maya Goded. Respuesta enviada el 19 de marzo del 2013.

una única línea. Estos retratos frontales de prostitutas, de edades y tipos de cuerpos diferentes, pretendían evidenciar la diversidad existente en la prostitución. Así, también presentaba algunas relaciones de afecto explícito entre prostitutas y clientes.



Segunda sala de la exposición de Maya Goded. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lorens, MNCARS.

En su proyecto previo, *Terra Negra* (1995), Goded había fotografiado a colectivos afroamericanos, revelando una agenda evidente por otorgar en ambos proyectos una imagen de dignidad a sus protagonistas. En el caso de la prostitución, su trabajo conectaba políticamente con los movimientos feministas contractualistas que han promovido una legislación de las condiciones laborales de la prostitución y abogaban por que dichas personas sean consideradas como «sujetos de su propio discurso y no, como hasta ese momento, en tanto objeto del discurso de expertos y expertas y de las propias feministas».¹²¹⁵

Haciendo eco del discurso feminista de Mujeres Creando, la premisa de las fotografías se basaba en la idea de que:

A diferencia del hombre en el que se presupone que la inteligencia, el poder, el dinero —atributos ajenos a la carne— pueden compensar un cuerpo feo, en la mujer —hasta que ella misma ha podido empezar a construir su identidad también alrededor de su actividad profesional e intelectual— el cuerpo ha sido todo lo que tenía para sustentar su alma, sobre todo en culturas como la católica en las que solo la pureza, la virginidad, parecía dotar a la mujer de algún valor espiritual o hacerla digna del amor. Su cuerpo la hace virgen, objeto del deseo, la hace madre, la hace «puta».¹²¹⁶

Las fotografías se propusieron como un discurso explícito que buscaba dignificar a las trabajadoras sexuales, no solo en su fuente de trabajo sino que también en su subjetividad como mujeres. En relación a la prostitución, Doctor ya había curado en el Espacio Uno en 1997 la exposición *Hustler* de Philip-Lorca diCorcia, que se enfocaba en la prostitución masculina de Hollywood. En el texto de la exposición de diCorcia, Doctor planteaba un

¹²¹⁵ Raquel Osborne, «En primera persona: las prostitutas, el nuevo sujeto de la prostitución», en *Mujeres: Unidad y Diversidad. Un debate sobre identidad de género*, Federación de Enseñanza de Comisiones Obreras (CC.OO.) (Madrid: Federación de Enseñanza de CC.OO., 2000), 37.

¹²¹⁶ Pepa Roma, «Sexoservidoras: carne, alma y corazón», op. cit.

paralelo entre sus obras y las de Goded,¹²¹⁷ interpretando sus trabajos como documentales y no artísticos principalmente. En cierta forma, esta particularidad daba cohesión a la actividad curatorial de Doctor de la misma forma que para RhR y Mujeres Creando reclamaba autonomía frente a lo artístico.

El día después de la inauguración de la exposición de Goded, Carmen Briz, miembro de Hetaira —un colectivo en defensa de los derechos de las prostitutas en Madrid— dio una conferencia. Allí propuso hacer una transferencia de la fotografía mexicana al contexto español. En esta presentación, Briz reconstruiría el origen de Hetaira.¹²¹⁸

Existe una conexión clara entre los proyectos de Mujeres Creando y *Sexoservidoras* de Goded, a pesar de que el primero excediera los límites de su propia práctica activista y Goded propusiese un discurso altamente congruente y comprometido con organizaciones sociales en el contexto de su propia práctica visual: una práctica documental que entra dentro del espacio del museo, pero afirmando otras fricciones y límites de designación establecidos por el sistema del arte.

Proyecciones y desacuerdos

Podría decirse que la inclusión de Mujeres Creando en el Museo Reina Sofía fue la mayor de las explosiones en términos del marco del sistema del arte. Mientras su confrontación con los principios centrales de *Versiones del Sur* resulta evidente, entender su triangulación con las otras dos iniciativas —RhR y la exposición fotográfica de Goded— es más complejo. Si por una parte tenemos la protesta creativa de Mujeres Creando, en otro sentido RhR representa un quiebre con el modelo positivista y evolucionista, reemplazándolo por formas de experimentación desde epistemologías no racionalistas. A pesar de que la exposición de Goded se enfocaba principalmente en los problemas de representación de una realidad social en la fotografía documental, su inclusión en el museo cuestionaba los límites de la práctica artística y la documental. Además, su conexión directa con colectivos sociales promovía nuevas formas de construcción de la vida cotidiana que confrontan las ya existentes normas de la sexualidad.

De esta forma, la relación entre estos proyectos y su marco de trabajo institucional abrieron al menos dos posibles vías críticas. En un primer nivel se ocupaban de explicitar la perpetuación de una estructura postcolonial donde una élite blanca latinoamericana aún conserva el monopolio de definir qué sería la diversidad cultural desde una postura geopolítica muy específica. Desde una perspectiva de lo cotidiano y lo micropolítico, los proyectos aludían al aparato inconsciente de las políticas del racismo y la jerarquía estructural de clases del mundo occidental.

En un segundo nivel, además de la raza, la economía y la geopolítica, estas intervenciones que confrontaban las bases del patriarcado hacían patente la exclusión de una perspectiva de sexo/género en *Versiones del Sur*, buscando reflexionar sobre aproximaciones diversas al problema de exhibir el feminismo y la performatividad.

Una típica amnesia o política de la exclusión respecto de estas intervenciones se dio en la prensa cultural pero también dentro del sistema del arte, tal como ya se ha comentado. Podría argumentarse que a pesar que algunas instituciones como el Reina Sofía,¹²¹⁹ Tate o

¹²¹⁷ Rafael Doctor, «No pasa nada», en *Espacio Uno I* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Botín, 1998), 68-86.

¹²¹⁸ La colaboración entre Goded y Briz precedía a la muestra del 2001, y se remonta a la exposición y subasta de 1996 *El cuerpo en venta*, organizada por Doctor en un espacio no artístico y para la cual Goded había donado una fotografía.

¹²¹⁹ Bishop ha argumentado que el Reina Sofía ha comenzado, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, una «museología radical» que reflexiona sobre el pasado colonial español en la instalación de su colección, algunas

MoMA han hecho intentos disímiles por rearticular las conexiones entre arte y política en Latinoamérica, recuperando algunas prácticas conceptuales marginales u olvidadas; es también necesario recordar y rescatar estas otras experiencias, sean efímeras o políticamente comprometidas, por su habilidad de ir más allá del espacio expositivo y de los límites del sistema del arte.

La presencia de los tres proyectos mencionados en el contexto de *Versiones del Sur* ciertamente refleja su posición «fuera de contexto», o mejor, una posición donde el contexto no era capaz de contener aquellas propuestas que irrumpían los parámetros que delimitan la esfera artística. En tal medida, la idea de Mujeres Creando de que «no hay contexto que nos contenga»¹²²⁰ se aplica a los tres proyectos comentados.

Pero, ¿qué sucede cuando estas prácticas no artísticas entran dentro del sistema del arte —como en el caso, por ejemplo, de Camnitzer y la revitalización que hace de las acciones políticas de los tupamaros en los sesenta en Uruguay como una práctica conceptualista—? Como el autor indica, «el conceptualismo (como entidad separada del término “arte conceptual”), no solamente cuestiona la estética sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte —la manera de producirlo y el impacto que pretender tener—».¹²²¹ Esta idea concuerda perfectamente con Doctor, quien buscaba sobrepasar lo que el sistema del arte definía como práctica artística en América Latina. Curiosamente, el mismo Camnitzer se resistió a ello, al menos en el proyecto de Mujeres Creando, hecho que señala cómo la dificultad de dar sentido a lo que se considera como práctica artística en su dimensión «desmaterializada» tiene lugar a través de un proceso continuo de negociación y cuestionamiento. «Cuando las actitudes devienen formas», pero también «cuando las ideologías devienen formas», ve cómo se superan a sí mismas las premisas e infiltran los márgenes del sistema artístico. En este sentido, existe una doble capacidad de intervenir lo que ha sido designado como Arte y sus modos de exhibición. Al mismo tiempo, las posibilidades reales de reflexionar sobre actitudes e ideologías en un marco de trabajo que funciona como un dispositivo poderosamente ideológico y tradicionalmente colonial —el museo— directamente afecta el caso de las exposiciones de las periferias.

El folleto de Mujeres Creando señalaba que «son esas estrategias afectuosas, locas, sutiles y estridentes que nos han traído hoy aquí para ser una vez más “voz escuchada fuera de contexto”».¹²²² Sin lugar a dudas, estas políticas de los afectos son las que han hecho posible reinventar el contexto, a pesar de ser las iniciativas más frágiles y fáciles de olvidar. La política de los afectos, a fin de cuentas, confronta todo tipo de universalismo, normalidad y corrección, planteando la plasticidad de la relacionalidad como una forma de construir un «nosotros». Estas son las mismas políticas que hacen posible recuperar estas experiencias y reactivar los diversos orígenes de la institucionalización de las prácticas no artísticas, para generar una genealogía que confronte el canon del arte latinoamericano y la supuesta neutralidad del espacio expositivo.

exposiciones temporales como *Principio Potosí* y su relación con la Red de Conceptualismos del Sur. En Claire Bishop, *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Londres: Koenig Books, 2013).

¹²²⁰ Mujeres Creando, «Panfleto», en *Espacio Uno III*, op. cit., 218.

¹²²¹ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Murcia: CENDEAC, 2009), 30.

¹²²² Mujeres Creando, «Panfleto», en *Espacio Uno III*, op. cit., 218.

5.1.7. *Versiones del Sur*, versiones del norte, versiones económicas

*The «Grand Show» of the 21st Century must allow multiplicity, diversity and contradiction to exist inside the structure of an exhibition. [...] Today's exhibitions, like Greek tragedy, must address the clash of irreconcilable elements.*¹²²³

El flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte- Sur, según dicta la estructura de poder.¹²²⁴

En este sistema el valor artístico se relaciona con la capacidad de «universalidad». Se erige una extraña estratigrafía que clasifica las obras de acuerdo a si su valor es «local», «regional» o «universal». Se comenta que un artista es importante a «escala continental», que otro lo es «al nivel del Caribe». De más está decir que si tienen éxito en Nueva York serán «universales» de inmediato.¹²²⁵

¿Qué es lo que podemos esperar de este despliegue de exposiciones en el Reina Sofía? ¿Existe alguna tesis general que organice el conjunto? La respuesta es corta: no.¹²²⁶

En el marco de esta «exposición de exposiciones», el ministro Mariano Rajoy afirmó que *Versiones del Sur* sería el impulso que daría a la exmetrópoli una función de puente a través de una colección única de arte latinoamericano, ausente a los dos lados del Atlántico. Fueron variadas las voces que contradijeron este claro impulso neocolonial del ministro. Incluso María de Corral planteó en este marco que «en el Reina Sofía nunca habrá una colección dedicada a Latinoamérica ni a Guinea».¹²²⁷ Esta afirmación, así como la imposibilidad de que esta pulsión latinoamericana permease las lógicas occidentalistas del museo, evidencia que «Madrid no es norte, sino sur».¹²²⁸ Se trataba de un supuesto Sur que no sabía dialogar con sus antiguas colonias, como sí lo han hecho de forma explícita e intencionada otras potencias imperiales europeas del Norte. Curiosamente, la nueva riqueza española que engalanaba sus excesos con la incapacidad de calibrar colaboraciones sufrió el abuso del aparato curatorial: prácticamente cada curador invitado a participar reinvitó a otro curador para que colaborase en su exposición, exceptuando a Mosquera, quien ha planteado que «cada uno de ellos convocó a otro, se lo metieron a los españoles y ellos aceptaron. También hay que pensar que en algunos momentos nosotros éramos abusivos con el proyecto».¹²²⁹

A este respecto, la pregunta que los curadores de *F(r)icciones* se plantearon resulta pertinente: «¿Qué lleva al principal museo de arte moderno y contemporáneo de España a

¹²²³ Francesco Bonami, «I Have a Dream», en *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer* (Venecia: La Biennale di Venezia, 2003), s/n.

¹²²⁴ Gerardo Mosquera, «Contra el arte latinoamericano», republicado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 14, en http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 10 de mayo del 2012.

¹²²⁵ Gerardo Mosquera, «Cocinando la identidad», en *Cocido y crudo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994), 34.

¹²²⁶ Sin autor, «Versiones del Sur», *El Mundo*, 27 de diciembre del 2000.

¹²²⁷ María de Corral citada en Rafael Sierra, «Rajoy afirma que el Reina Sofía se volcará con el arte latinoamericano», *El Mundo*, 26 de enero del 2000, 62.

¹²²⁸ Inés Martínez Ribas, «F(r)icciones del sur. Voces de América», *ABC*, 3 de diciembre del 2000.

¹²²⁹ Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.

invertir en un proyecto con esa ambición, y por qué en este momento?». ¹²³⁰ Opera aquí el impulso neocolonial de Rajoy recién mencionado, pero también una serie de otras formas de arribo tardío de lo multicultural. Desde la inauguración del MEIAC en 1995, pasando por ARCO Latinoamérica en 1997 y cerrando con *El final del eclipse* (véase el capítulo 5), que puso en evidencia una alianza entre lo multicultural y lo económico. Mesquita y Pedrosa, los únicos curadores lusoparlantes, fueron quienes plantearon una crítica situada a la relación postcolonial existente entre España y sus antiguas colonias. El otro que hizo referencia a este marco teórico fue Olea, quien en oposición a Homi K. Bhabha no aludió a ninguno de los teóricos latinoamericanos:

Si la idea de una postmodernidad llevó implícito el reconocimiento de un fin de las utopías que la *modernité* involucraba, lo mismo debería ocurrir con lo postcolonial entendido como la erradicación de «lo colonial»; pero tampoco es así. El término acuñado parece infeliz a quien mira los problemas locales del yo latinoamericano en su circunstancia rodeada hoy por un nuevo tipo positivo, atractivo y muy discreto, de colonialismo global. [...] Los estudios postcoloniales patinan en ese atolladero en que se atascan las recuperaciones del olvido y la exclusión, las tradiciones alternativas y los límites del arte como agente transformador. ¹²³¹

No hace falta comentar en detalle el desconocimiento del potencial teórico y el horizonte de transformación que estos marcos teóricos y políticos han generado con mayor o menor acierto. Dos años después de *Versiones del Sur*, el museo realizaría una exposición monográfica de Xul Solar, indicando su director que este ya se había podido ver en *Heterotopías*, olvidando su presencia también en *F(r)icciones*. En dicho texto Bonet ¹²³² hizo alusión al principal patrocinador de la muestra de esta forma: «Mi más sincero agradecimiento a la Fundación Telefónica, tan presente en el Cono Sur». También agradeció, entre otros, «a Sergio Baur, agregado cultural de la Embajada de la República Argentina, un país del que más que nunca, en este año 2002, queremos estar cerca». ¹²³³ La vinculación con la crisis económica del Corralito argentino resultaba clara si se la conecta con el patrocinador de la muestra: Telefónica. Esto no hacía más que reverberar en las motivaciones financieras que llevaron a torcer la mirada hacia el Sur y promover el proyecto expositivo. Murría identificaba que una de las características del cambio de milenio en relación al sistema museal fue la

Crisis del modelo clásico de museo (muchos de los últimos macroproyectos no vendrían a ser sino el canto del cisne de las concepciones tradicionales de la organización museística a las que se han añadido altas dosis de espectacularidad y merchandising) y creación de nuevas estrategias más flexibles que vinculan al museo con las necesidades del contexto en que se ubica. ¹²³⁴

Si bien la autora argumenta esa supuesta necesidad de contexto desde el trabajo comunitario, a nivel geopolítico podría entenderse en término de las relaciones comerciales entre España y América Latina. Ese contexto trasatlántico operó en *Versiones del Sur* como limbo: entre ser un macroproyecto espectacularizante, «una *extravaganza* de fin de siglo», ¹²³⁵ y proponer deconstruir la macronarración de la historia con ejercicios pretendidamente no

¹²³⁰ Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, «Plática», en *F(r)icciones* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 213-214.

¹²³¹ Héctor Olea, «Reflejo constelar: los textos», en *Heterotopías* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 51.

¹²³² Si Dan Cameron sintió su proyecto expositivo boicoteado por el museo, materializando dicho ataque en el cambio de dirección de María de Corral a José Guirao, será ahora nuevamente el cambio de director el que genere un quiebre en las dinámicas de los proyectos expositivos al ingresar Juan Manuel Bonet poco antes de inaugurar *Versiones del Sur*. El efecto del cambio se sintió especialmente en aquellas muestras que no respetaban discursos históricos y de las vanguardias, que sin duda son el ámbito de mayor interés de Bonet.

¹²³³ Juan Manuel Bonet, «Presentación», en *Xul Solar* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002), 10.

¹²³⁴ Alicia Murría, «Nuevos medios, nuevas configuraciones, nuevas respuestas», *Lápiz* 160, XIX (2000): 19.

¹²³⁵ Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre de 2012.

canónicos pero que operaban en los términos del centro. Esta estructura podría haber operado metodológicamente en otros marcos geográficos del Sur desde su ideología de dependencia a una historia del arte y arte contemporáneo centrales: África, Asia, Medio Oriente, Europa del Este, e incluso España y Portugal. *Versiones del Sur* funcionó como un efecto de burda grandilocuencia, de imposición por lo macroeconómico de ese recuperado lugar de poder del Estado español en América Latina. Amor comentó al respecto que «a mí nunca me pareció muy interesante la megaexposición latinoamericana».¹²³⁶ Esta sencilla afirmación no hace más que comprobar la distancia existente desde un comienzo entre el planteamiento institucional de unidad de los proyectos para promover ese ejercicio de poder de forma sobrecargada y la permanente necesidad de los curadores en comprender cada proyecto como una iniciativa independiente que intentaba romper con el modelo hegemónico y lugar común de lo identitario latinoamericano como totalidad.

El carácter aislado del proyecto en la historia del museo también da cuenta de un *boom* circunstancial —económico y político— que vino a perpetuar la idea de inferioridad del arte latinoamericano en las narraciones del arte del siglo XX. Esto a pesar de las diversas propuestas curatoriales: desde entrar al canon occidental estadounidense de una narrativa robada (Ramírez/Olea) a la propuesta de historias inventadas (Pedrosa/Mesquita). Estas propuestas funcionaban en una evidente alianza neoyorkina forjada a modo de síndrome autocolonial español. Tempranamente Mosquera identificó en una revista española cómo la escena del arte «más que eurocéntrica, es Manhattancéntrica».¹²³⁷ Todos los curadores de *Versiones del Sur* —con la excepción de Pedrosa, que estudió en San Francisco, y Ramírez, que lo hizo en Chicago— han pasado por el filtro académico de validación neoyorkina de corte universalizante. No sin cierta ironía, en el archivo del museo se conserva una carta de Mónica Amor recibida por Marta González y Catherine Coleman, que fue intervenida de forma manuscrita en el museo con el texto: «Otra expo. ¿Latinoamérica exiliada en NY?».¹²³⁸

De forma sintomática funciona el que al ser preguntada Amor por cómo conoció a Zaya, la misma respondiese «éramos un grupo».¹²³⁹ Con ello daba cuenta de la proximidad entre una serie de curadores y artistas que circulaban y se promovían mutuamente en torno a la crítica al arte latinoamericano operando desde Nueva York. A este respecto, Mosquera señaló en relación a los circuitos internacionales supuestamente alternativos: «Estos circuitos, aunque más amplios y mucho mejor internacionalizados, se basan en la figura del curador global más que en una interacción global de curadores, y constituyen un nuevo círculo de hegemonía. Han producido más bien una *mainstream* alternativa, más democrática, introduciendo una visión más global del arte».¹²⁴⁰ Paradójicamente, esta figura del curador global ha sido impulsada por el propio Mosquera, primero desde la configuración geopolítica de la Bienal de La Habana y luego en su independencia como «curador en su maleta» que sigue ejerciendo. Profundizando en la idea de Mosquera, Kevin Power comentó que se podría hablar de «un discurso *antimainstream mainstream*. Los nuevos comisarios globales solo premian lo que reconocen. Están dispuestos a admitir apropiaciones, desfiguraciones o revisiones del modelo pero necesitan esta referencia al modelo para legitimar la obra».¹²⁴¹ Este *antimainstream mainstream* operaría dentro de lo que Olu Oguibe ha llamado un Internacionalismo monolítico, «una suerte de fenómeno heroico y sobrenatural surgido desde la impecable ingenuidad de Occidente y marcado con

¹²³⁶ *Ibíd.*

¹²³⁷ Gerardo Mosquera, «El Síndrome de Marco Polo», *Lápiz* 86, XII, (1992): 26.

¹²³⁸ Mónica Amor, carta a Marta González y Catherine Coleman, Nueva York, 28 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.

¹²³⁹ Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.

¹²⁴⁰ Gerardo Mosquera, «Introducción», en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 17.

¹²⁴¹ Kevin Power, «Visiones sobre el arte latinoamericano. Versiones del Sur», *El Mundo*, 13 de diciembre del 2000.

una “T” mayúscula». ¹²⁴² En este sentido *Versiones del Sur* adolece del mismo problema que *Plus Ultra* al revalidar una serie de artistas que ya eran reconocidos en un sistema del arte internacional monolítico multicultural: de Hatoum a Dittborn, de Salcedo a Meireles. Artistas reseleccionados de otras operaciones multiculturales que tardíamente habían llegado a Madrid de la mano de Dan Cameron con *Cocido y crudo*.

El origen predominantemente neoyorkino de las obras y artistas seleccionados construía un mapa del arte latinoamericano importado desde Estados Unidos. ¹²⁴³ Se trataba de una ideología que se fundaba en una supuesta necesidad de acceso al *mainstream* que, en palabras de Said, respondería a «un intento tremendamente enérgico de unirse al mundo metropolitano». ¹²⁴⁴ El propio Hegel ya había incluido en sus análisis de la configuración geopolítica de la historia el trance que sufriría la historia contemporánea del norte de Europa al norte de América.

Ese elemento neoyorkizante es el que no identificó Calvo Serraller al comentar lo postmoderno de los títulos de las cinco exposiciones. El crítico planteó que «para el desconcertado lector que aún no se haya repuesto de la estrambótica forma de enunciar la mayor parte de estas convocatorias, le diré que, tras ellas, solo hay humor, ese estigma vanguardista que sigue marcando el estilo de los postmodernos». ¹²⁴⁵ El elemento contextual antedicho de esta nueva alianza entre España y América Latina en el «nuevo milenio» fue claro en la prensa que dio cuenta de la exposición. El grueso del importante efecto mediático generado fue vacío, ausente de ninguna perspectiva más que la dada por el museo. Incluso muchos no dieron acuse de recibo de la pulsión americana de la muestra, nombrándola en varias ocasiones como un «repaso a Hispanoamérica», tal como el propio periódico *El Siglo* tituló su reseña en un absurdo retorno franquista de la memoria inconsciente. La tan debatida negación de categorizaciones que pretendía la megaexposición con la eliminación del «latino» en su subtítulo no fue más que un artificio que no tuvo efecto. La exposición fue ideada, promovida y recibida como «latino» o «hispanoamericana», y por tanto, adquiriendo «el tan temido carácter de muestrario emblemático de lo que presuntamente ha pasado y pasa hoy en los más de veinte países que pueden agruparse bajo el término “Latinoamérica”». ¹²⁴⁶ Aunque escasas, algunas voces críticas se leyeron en los medios. Fue el caso de Vivianne Loría, quien también identificó en las muestras un «aura de internacionalidad con perfil neoyorkizante [...] estilización del discurso sobre la multiculturalidad [...] con pocas apuestas arriesgadas». ¹²⁴⁷

En relación a los títulos de las exposiciones antes comentados, Rocío de la Villa planteó que «son bastante significativos de ese énfasis en el cuestionamiento, el revisionismo y la autocritica curatorial, exhibiendo modelos expositivos todavía poco ensayados en España y que convendría aplicar a nuestro arte». ¹²⁴⁸ La crítica se refería al establecimiento de cruces permanentes entre las artes visuales y otras disciplinas: el cine (*Extetyka del sueño*), la literatura [*F(r)icciones*], el manifiesto (*Heterotopías*) y lo documental (*Más allá del documento*). Estos elementos contaminarían la pureza y aislamiento museal de las artes visuales, aunque se podría argumentar que la operación más bien higienizó a esas otras disciplinas. El ejercicio intentó descentrar la narración validada por la academia de la historia del arte latinoamericano que había sido configurada en el propio continente a partir de la escritura

¹²⁴² Olu Oguiibe, «A Brief Note on Internationalism», en *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, ed. Jean Fisher (Londres: Kala Press, 1994).

¹²⁴³ Las propuestas que desde el año 2007 han planteado los miembros de la Red de Conceptualismos del Sur han movido este eje (véase el capítulo 6).

¹²⁴⁴ Edward Said, «The Postcolonial Critic». Citado en Homi K. Bhabha, «Lo postmoderno y lo postcolonial», en *Tierra de nadie* (Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992), 30.

¹²⁴⁵ Francisco Calvo Serraller, «Cinco panoramas críticos del arte en Latinoamérica», *El País*, 9 de diciembre del 2000.

¹²⁴⁶ Vivianne Loría, «Proyecciones desde el Norte», *Lápiz* 169/170, XX (2001): 68.

¹²⁴⁷ *Ibíd.*, 77.

¹²⁴⁸ Rocío de la Villa, «Versiones del Sur. Madrid muestra el arte iberoamericano del siglo XX», *La Vanguardia*, 5 de enero del 2001.

catalogal ante la ausencia de un sistema editorial fuerte. Sin embargo, únicamente los proyectos de Mesquita/Pedrosa y Doctor plantearon dudas más profundas en términos epistemológicos. Los primeros cuestionando de forma radical la linealidad de la narración histórica, y por tanto, dando cuenta de la dimensión ficcional en la verdad de cualquier relato; el segundo, cuestionando el estatuto de la obra de arte y sus límites posibles e impuestos.

Irónicamente se trataba de un nuevo aprendizaje español de Nueva York, como ya había ocurrido con Dan Cameron y antes con las exposiciones neoyorkinas organizadas por Carmen Giménez, resituando ese *antimainstream mainstream* desde la Gran Manzana. La exposición del Reina Sofía operó como un dispositivo aglutinante de procedimientos que habían comenzado a desarrollarse a modo de virus a nivel global desde al menos la II Bienal de Johannesburgo de 1997 y la Bienal de São Paulo de 1998. El punto álgido de este modelo fue la Documenta XI *Créolité and Creolization* liderada por Okwui Enwezor, cabecilla de esta suerte de red central de curadores del Sur. Si bien el proyecto podría haber funcionado desde un «esencialismo estratégico», como lo llamara Spivak, para hacer explotar reinenciones o activaciones de eso que se puede denominar arte latinoamericano, su propia estructura interna de «Latinoamérica en Nueva York» y su perspectiva poco arriesgada no hizo más que funcionar como su opuesto. Se trató de la más grande de las exposiciones latinoamericanas organizada nunca en el Estado español, que cubría un tupido velo de maquinaria transnacional.

6. El año 2010. Los retornos bicentenarios y ciertas resistencias del Sur

No se han planteado preguntas acerca de los museos (en cuanto que instituciones) y la colonialidad (en cuanto lógica oculta de la modernidad).¹²⁴⁹

Más allá del debate latinoamericano, podemos situar en el año 2010 un proceso de consolidación de dos problemas que han marcado el trance al siglo XXI del arte contemporáneo. Por un lado, el discurso sobre el arte global vivió su momento de solidificación como canon, lo que queda evidenciado en múltiples frentes: una serie de publicaciones, exposiciones y seminarios han marcado esta consolidación, en particular los dos tomos que dedica la editorial Afterall a *Making Art Global*, en los que se analizan los casos de la III Bienal de La Habana de 1989 y *Magiciens de la Terre* del mismo año, dentro de la serie de publicaciones *Exhibition Histories* que inician en el 2010 en conjunto con la Academy of Fine Arts de Viena, el Van Abbemuseum y el Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Esta preocupación fue también remarcada por seminarios como *Global Art — Wish or Reality?*, realizado a mediados del 2011 en la Salzburg International Summer Academy of Fine Arts con la participación de Nancy Adajania, Hans Belting, Bassam El Baroni, Peter Friedl, Samuel Herzog, Monica Juneja, Jitish Kallat, Maria Lind, Gerardo Mosquera, Senam Okudzeto y Simone Wille. Belting¹²⁵⁰ y Peter Weibel habían creado ya en el 2006 en la ZKM de Karlsruhe el proyecto *GAM — Global Art and the Museum*, cuyos puntos álgidos han sido la publicación de dos volúmenes de ensayos, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*¹²⁵¹ y *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*,¹²⁵² culminando con la exposición del 2011 *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*.¹²⁵³



Montaje de documentos en la exposición *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*.

¹²⁴⁹ Walter Mignolo, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», en *Modernologías* (Barcelona: MACBA, 2009), 46.

¹²⁵⁰ Belting fue invitado a dar la conferencia magistral del 2013 en el Museo Reina Sofía, introduciendo este debate con las charlas «Del arte mundial al arte global» y «La pluralidad de los mundos del arte y el nuevo museo».

¹²⁵¹ Peter Weibel y Andrea Buddensieg, eds., *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007).

¹²⁵² Hans Belting y Andrea Buddensieg, eds., *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009).

¹²⁵³ Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Karlsruhe: ZKM / Cambridge y Londres: The MIT Press, 2013).

Un año antes de esa muestra, en el 2010, se presentó también la exposición del *Global Africa Project* en el Museum of Arts and Design de Nueva York, con más de cien trabajos contemporáneos que reflexionaban sobre la influencia africana tanto en las artes visuales como el diseño en contextos como Europa, Estados Unidos y el Caribe. Este último también ha sido objeto de exposición en las diferentes paradas del proyecto *The Global Caribbean*, curado por el artista Edouard Duval-Carrié. A estos proyectos habría que sumar otras globalidades, como el *Global Pop Research Symposium* organizado en la Tate Modern y el Royal College of Art de Londres en marzo del 2013. Estas iniciativas han sido el canto del cisne de un ciclo de exposiciones globales de arte y política: si este partiría con los conceptualismos en 1999, pasando por los feminismos en el 2007, África y el Caribe cumplirían la triada como axis geopolítico de diáspora global. Se ha tratado de un proceso en el que el globalismo triunfante ha llegado a su máxima expresión a la vez que en sus propios mecanismos develaban los problemas y contestaciones que ha sufrido.

Por otro lado, si el discurso y *display* en torno a lo global llegaba a su máxima expresión, el *boom* de los grandes contenedores museísticos que se desarrollan a lo largo de las dos décadas precedentes ve en este momento peligrar su continuidad al estallar la burbuja económica en que se sostenía su existencia hipertrofiada. La crisis del capitalismo financiero global hacía explícita la banalización y espectacularización que había detrás de estos elefantes blancos del arte. Este 2010 se abre como reflejo tardío de este modelo arquitectónico espectacular el MAXXI de Roma, diseñado por Zaha Hadid, mientras la inauguración por parte de los príncipes de Asturias de los dos primeros edificios del paralizado proyecto de la Cidade da Cultura de Galicia, diseñada por Peter Eisenman, marcó material y simbólicamente el supuesto fin de un proceso de especulación cultural que había signado los años de falsa bonanza económica y europeización de casi todo el Estado español, y fuera de él.

Sin duda, el giro geopolítico que desde entonces hemos vivido con las economías asiáticas y del Medio Oriente ha dado cuenta del desplazamiento y continuidad de este modelo espectacular del museo, cuyo punto más evidente ha sido el distrito cultural de Saadiyat Island en Abu Dhabi, donde se proyectan un Guggenheim de Frank Ghery, un Louvre de Jean Nouvel, un centro de performance de Zaha Hadid y el Zayed National Museum de Norman Foster, entre otros. Paradójicamente, en un Estado español que sigue sumergido en la crisis donde se pretende dismantelar el Estado de bienestar, este 2015 Málaga se ha propuesto abrir sucursales del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo y el Centre Pompidou de París, sumándolas a la colección de Carmen Thyssen y el Museo Picasso, con el objetivo de apropiarse del título de la ciudad en el mundo con más museos por habitante.

En América Latina, si bien no se ha vivido de forma intensa esta explosión de contenedores, el modelo global del sistema del arte se ha desarrollado a partir de su principal aparato económico, las ferias, imitando el modelo de ARCO Madrid como estrategia de internacionalización cultural. Estas nuevas ferias «regionalizadas» han intentado generar un interés local por construir una masa de coleccionistas que, hipotéticamente, ayudaría a fomentar públicos. A su vez, se busca posicionar la «marca país» en el sistema internacional del arte, siendo casos paradigmáticos ArteBa en Buenos Aires, ArteBo en Bogotá, Pinta en Londres y Nueva York, Art Basel en Miami, Ch.ACO en Santiago y Art Lima. La influencia y poder de empresarios latinoamericanos han sido fundamentales tanto para la consolidación de estas ferias como para la integración y reconocimiento del arte latinoamericano dentro de discursos centrales como los propulsados desde el MoMA de Nueva York, la Tate de Londres o el propio Museo Reina Sofía.

Los bicentenarios como invención institucional

En el 2010 se conmemoraron los supuestos doscientos años de las independencias latinoamericanas. Si para el V Centenario de la Conquista la figura de Cristóbal Colón fue exaltada a partir de la réplica de sus navíos que teóricamente zarparían nuevamente hacia América desde Huelva, el 20 de enero del 2011 se inauguraba en la ciudad una nueva estatua al genovés justo frente al Banco de España. Este edificio, por cierto, estaba a punto de ser reconvertido en centro de divulgación de la cultura iberoamericana, conmemorando «los 518 años del *Descubrimiento*». Rogelio López Cuenca y Elo Vega han señalado en este contexto «la ausencia del más mínimo interés por abordar la figura del homenajeado dentro del contexto de eclosión de un fenómeno que la ética universal condena como inaceptable: el colonialismo como expansión brutal del sistema capitalista».¹²⁵⁴ Con gran acierto han subrayado la absoluta falta de sensibilidad crítica respecto al proceso colonial en las autoridades de esta desfavorecida zona del sur peninsular, que se refleja en «los ecos de la insaciable codicia imperial en los discursos del acto inaugural del monumento, con alusiones al botín colonial —“el oro y la plata del Nuevo Mundo”— y reclamaciones por el agravio del desigual reparto de los frutos de aquellas atrocidades: “Nos dieron las migajas”».¹²⁵⁵ Esto supone una articulación macabra de revinculación con América Latina en oposición a lo que otros frentes han propuesto como nuevas formas de diálogo Sur-Sur. Desde el sur de Europa y desde una posición subalterna se revivían los elementos más reaccionarios del discurso de los «descubrimientos» tal como se enunciaran en 1892 y 1992.

Estas celebraciones se generaban en el marco de una relación ambigua entre América Latina y la antigua metrópoli. Por una parte, esta seguía abogando por su lugar central en el evento, mientras el poder económico de las nuevas potencias en la región buscaba promover su inversión cultural mirando hacia otros aliados en Estados Unidos, Asia y las nuevas potencias aunadas bajo la sigla BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica).

En el marco de la Cumbre Iberoamericana del 2007 en Santiago, Chile, se organizó el Grupo Bicentenario, reuniendo a los países que conmemoraban esta celebración entre el 2009 y el 2011: Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, México y Venezuela. En la Reunión de Coordinación de los Países Iberoamericanos por los Bicentenarios celebrada en México D. F. en el 2008 se decidió la apertura del grupo a la Comunidad Iberoamericana de Naciones, independientemente de ese primer filtro histórico. En este contexto, España comenzaba a participar activamente del grupo en febrero del 2009, particularmente en el ámbito cultural desde SEACEX, que operaba un giro hacia el Sur de esa inversión cultural que el PSOE proponía en oposición a la anterior agenda, se centraba en la promoción española en los centros de poder. La institución financió proyectos curatoriales tan disímiles como *Välparaíso: in(ter)venciones*, curada por Jorge Díez, José Roca y Paulina Varas a partir de la frustrada reunión de la Real Academia de la Lengua por el terremoto de Chile, la *Expo Parque Bicentenario* en Guanajuato —«cuna» de la Independencia mexicana— o *Principio Potosí* (véase el capítulo 6.1). En esta línea explícitamente bicentennial, SEACEX financió también la muestra *América Latina 1810-2010: 200 años de historias*, bajo la curaduría de Rodrigo Gutiérrez y Pedro Pérez Herrero. La exposición sacó a la luz los fondos latinoamericanos de su sede de exposición, la Biblioteca Nacional de España, edificio que albergó la exposición del IV Centenario de la Conquista en 1892 (véase cap. 2.2). La muestra se propuso dar cuenta de los discursos textuales y visuales de los nacionalismos y latinoamericanismos a partir de los siguientes apartados: «Los orígenes del discurso

¹²⁵⁴ Rogelio López Cuenca y Elo Vega, *Efigies y fantasmas, guía monumental de Huelva* (Huelva: Diputación de Huelva, 2013), 13.

¹²⁵⁵ *Ibíd.*, 14.

panamericano», «La configuración y desarrollo de los discursos nacionales», «La interrelación de las tradiciones», y «Los retos futuros a los que hace frente América Latina en el siglo XXI».



Sección española en el Pabellón de Iberoamérica en la *Expo Parque Bicentenario*, en Guanajuato, en el año 2010.

Desde otras alianzas —contando o no con el apoyo de agencias específicas de financiación del Estado español— se organizaron en España exposiciones diversas con el pie forzado de los bicentenarios. *El Bicentenario Iberoamericano: 200 años, 200 imágenes*, por ejemplo, fue presentada en la Universidad de Córdoba en el marco del foro *Diálogo del Bicentenario: España-América Latina*. Bajo la curaduría de Miguel Rojas Mix, la exposición proponía, año a año, una suerte de collage de sujetos y acontecimientos seleccionados y diagramados en paneles por el propio curador. Por otro lado hay que destacar una exposición anómala sobre la «migración artística» latinoamericana en España, la primera que se realiza de estas características más allá de *Confluencias*, en 1992, que se centró en artistas latinoamericanos en Europa. *Sinergias. Artistas latinoamericanos en España* fue curada por Carlos Delgado Mayordomo¹²⁵⁶ y Carlos Jiménez y contó con obra de catorce artistas de reconocimiento considerable radicados en España,¹²⁵⁷ presentándose en el MEIAC de Badajoz y el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa de A Coruña. La exposición se planteó desde las obras, como posibilidades abiertas de sinergia entre producción y contexto que se concentraría en tres apartados: «Los cuerpos», «Las memorias» y «Los espacios». Tanto el «partir desde las obras» propuesto para armar la narrativa como la propia figura de un latinoamericano como curador respondían a una crítica que el propio Jiménez ya venía bosquejando desde 1989. En respuesta a la exposición *Hispanic Art in the United States* realizada en el Brooklyn Museum de Nueva York, Jiménez había sostenido en la revista *Lápiz* una crítica a ese modelo de proyecto migrante, indicando que «los *hispanos* no hablan todavía por su propia voz, como lo

¹²⁵⁶ Junto a Alma Ramas, Delgado presentó luego *Sinergias. Artistas latinoamericanos en una cartografía global* en el 2012 en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, en República Dominicana, con una selección muy similar a la exposición situada en el Estado español.

¹²⁵⁷ Estos fueron Laura Lío, Iván Marino, Andrea Nacach, Marlon de Azambuja, Natalia Granada, Antonio Franco, Carlos Garaicoa, Armando Marino, Tomás Ochoa, César Martínez, Rafael Lozano-Hemmer, Sandra Gamarra, Daniel Charquero, Carlos Caplean, Alexander Apóstol y José Antonio Hernández-Díez.

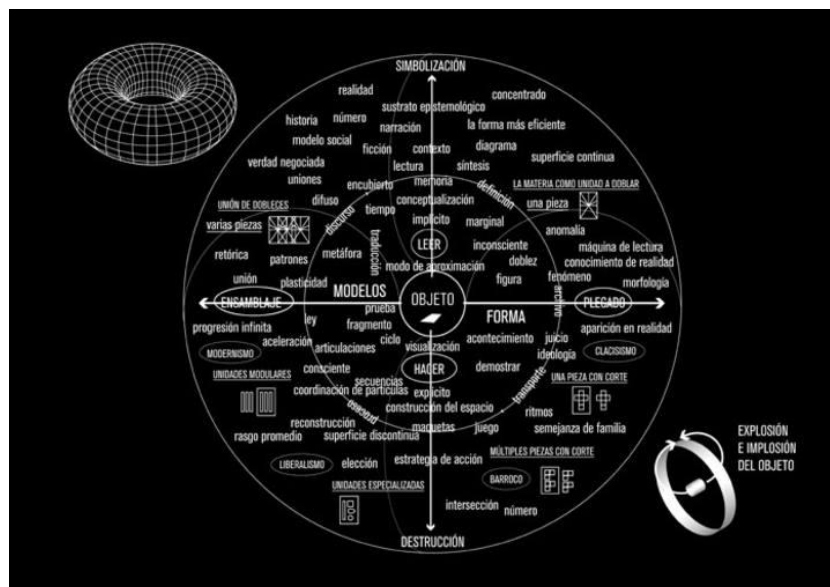
demuestra a su manera esta exposición»,¹²⁵⁸ que presentó para el crítico un criterio de selección exotizante y colorista.

Ese año arribó también uno de los modelos más en boga de asociación con lo latinoamericano. Si en la década de los ochenta este se asoció a lo real-maravilloso, en la de los dos mil y de la mano de coleccionistas privados se vivió el *boom* de la abstracción. En Madrid esta pudo verse en la exposición *América fría. La abstracción geométrica latinoamericana (1934-1973)*, curada por Osbel Suárez en febrero del 2011 como corolario de estas otras exposiciones bicentenarias. En dicha exposición Suárez propuso un modelo de lectura por países, incidiendo en esta celebración nacionalista de independencia. Al tradicional núcleo Venezuela-Argentina-Brasil, el curador sumó el caso cubano, su país de origen. Presentada en la Fundación Juan March, veintidós de las obras pertenecían a la Colección Patricia Phelps de Cisneros. La colección se mostró de forma expandida en el 2013 en el Museo Reina Sofía en otra gran exposición, *La invención concreta*, con un modelo de análisis de «afinidades» bajo la curaduría de Gabriel Pérez-Barreiros y Manuel Borja-Villel.

Distintas fueron las tres operaciones que se realizaron en el Estado español de exponer colecciones latinoamericanas. En primer lugar, el MUSAC decidió organizar un proyecto titulado *Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC* bajo la curaduría del entonces director, Agustín Pérez Rubio, la conservadora jefe, María Inés Rodríguez, y Octavio Zaya. La exposición presentó por primera vez casi la totalidad de obras latinoamericanas con que cuenta el museo. Inspirados en la novela cortazariana *62 Modelo para armar*, la exposición propuso un recorrido no-lineal donde cada espectador «emancipado» podía teóricamente establecer su recorrido y «modelo» a partir de la constelación conceptual propuesta. Los artistas, con obras desde el año 1989 en adelante —límite temporal de la colección del museo—, fueron identificados como internacionales a pesar de su lugar de origen, y por tanto se corresponderían «con todas y cada una de las corrientes que animan y preocupan al arte contemporáneo que se desarrolla en cualquier lugar del planeta, ya sea París, Tokio, Ohio o Bogotá».¹²⁵⁹ La única excepción temporal de la muestra fueron los trabajos de la década de los setenta de Ana Mendieta.

¹²⁵⁸ Carlos Jiménez, «Hispanic Art in the United States», *Lápiz* 61, VI (1989): 75. Por su parte, para Sullivan se trataba de una exposición «que constituye un ejemplo perfecto de la imagen del arte “latino” que ha sido impuesta al público norteamericano. Al mirar el catálogo y pasear por la exposición estamos casi asediados por el color chillón, las líneas rasgadas, la exageración, la “fantasía” y, en general, los otros estereotipos que desde hace años han sido promovidos como características esenciales del arte “hispano”». Edward Sullivan, «Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, comp. Margarita Sánchez Prieto (La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994), 85. Fue diferente la operación propuesta en 1988 por la muestra *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, organizada por el Bronx Museum, e itinerando a El Paso, San Diego, San Juan y Vero Beach. La muestra presentaba mayor variedad de enfoques, medios y lecturas posibles a las prácticas presentadas, centrada en artistas cuyo paso o residencia en Estados Unidos había marcado su producción, siendo la única organizada por un latinoamericano, el director del museo, Luis Cancel. La muestra contó con más de doscientas cincuenta obras de ciento treinta artistas de catorce países, y fue asesora Jacqueline Barnitz, profesora de Historia del Arte Latinoamericano en la University of Texas, quien antes además había curado las exposiciones *Latin American Artists in the United States before 1950*, *Latin American Artists in the United States. 1950-1970* y *Latin American Artists in New York since 1970*.

¹²⁵⁹ Sin autor, «Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC», en *Guía MUSAC 15* (León: MUSAC, 2010), 4.



Mapa conceptual de *Modelos para armar*. *Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC*, tomado de la obra de Erick Beltrán *Modelos de construcción del objeto*, 2010.

En segundo lugar, el modelo historicista analizado en esta tesis (véase cap. 3.1) fue perpetuado en la exposición *Latitudes: maestros latinoamericanos de la colección FEMSA* curada por Rosa María Rodríguez Garza en la Sala BBVA de Madrid. FEMSA (Fomento Económico Mexicano S. A.) fundó su colección en 1977 con el objetivo de crear, junto a la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, el Museo de Monterrey. En el 2010 contaba con cerca de mil obras y presentaron en Madrid y otras ciudades latinoamericanas cuarenta y tres de ellas. Centrada en la producción mexicana, las obras reconocidas del arte de la región fueron leídas en una lógica evolutiva y dependiente, dando la bienvenida con *Santa Rosa de Lima* de Fernando Botero y cerrando con la clasificación del «gran aporte del arte latinoamericano del siglo XX»: el muralismo mexicano. Se trataba del paradigma identitario regional aún vigente.

Finalmente, se realizó la segunda presentación en España de la Colección Daros Latinoamérica, tras la exposición *No es neutral* presentada en el 2008 en Tabakalera de San Sebastián. Tomando como título una de las piezas que Gonzalo Díaz realizó para la Documenta XII del 2007, *Al calor del pensamiento* se expuso en el 2010 en la Sala de Arte de la Ciudad Grupo Santander, dedicada a albergar exposiciones de colecciones privadas. La muestra presentó setenta obras de las cerca de mil trescientas que tiene la colección desde su fundación en el 2000. Dicha colección se ha construido en torno a «lo más actual» en obras que presuntamente son «capaces de superar el concepto local con el que nacieron»,¹²⁶⁰ en palabras de su director, y en sintonía con el discurso del MUSAC.

En Latinoamérica, una distinta operación de lectura de acerbos específicos fue la muestra *Arte en América*, presentada en el Centro Cultural Palacio de la Moneda de Santiago. La exposición curada por Soledad García se propuso una selección de 206 obras de las colecciones de la OEA (Organización de los Estados Americanos) y del BID (Banco Interamericano de Desarrollo). A partir de los ejes del sueño y el viaje, la narrativa puso el acento en «los valores, la fisonomía y los contenidos sociales, económicos y políticos que dan forma al continente americano, proponiendo una muestra temática que interpreta

¹²⁶⁰ Hans-Michael Herzog citado en EFE, «La colección Daros reconstruye el panorama del arte actual de Latinoamérica», RTVE, 3 de febrero del 2010, en <http://www.rtve.es/noticias/20100203/coleccion-daros-reconstruye-panorama-del-arte-actual-latinoamerica/316008.shtml>, última visita, 5 de enero del 2014.

desde un amplio panorama el sentido social del arte y las constantes tensiones que se desenvuelven en el continente».¹²⁶¹

Otra exposición tuvo un foco geográfico específico, pero desde una perspectiva irónica: *Crisiss. América Latina, arte y confrontación 1919-2010*, curada por Gerardo Mosquera en el Palacio de Bellas Artes de México D. F. Con más de doscientas obras, se propuso enmarcada en los bicentenarios, pero principalmente en el centenario de la Revolución mexicana, aseverando que «el estado de crisis es algo que ha definido a América Latina a lo largo de estos cien años».¹²⁶² Al igual que hizo con *No es lo que ves* (véase cap. 5.1.3), Mosquera incluyó una serie de artistas no-latinoamericanos que intentaban poner en jaque el debate territorial, haciendo explícita una ambivalencia encarnada por el propio Mosquera.



Jonathan Brown sostiene la traducción al castellano de *The Golden Age of Painting in Spain* junto al rey Juan Carlos y frente a *Las Meninas* de Velázquez, 1990.

La recuperación de los «Reinos» durante la celebración de las «naciones»

Dentro de una alianza entre museos españoles, capitales privados mexicanos y pensamiento estadounidense se realizó una exposición emblemática no solo en términos de coaliciones institucionales, sino respecto a su posición simbólica en el Estado español: el Museo del Prado y el Palacio Real de Madrid. Ambas sedes albergaban por primera vez una exposición de pintura colonial latinoamericana. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* fue curada por Jonathan Brown tras el fallecimiento en el 2007 de Juana Gutiérrez Haces, quien lideraba el proyecto originalmente. Esta exposición vino a hacer explícitas las nuevas formas del capital que desborda los lugares comunes de las relaciones entre la antigua metrópoli y los estados «independientes», en una paradoja donde sigue primando la necesidad de integración eurocéntrica dentro del canon.

¹²⁶¹ Soledad García, «Arte en América», en *Arte en América* (Santiago: Centro Cultural Palacio de La Moneda, 2010), 13.

¹²⁶² Víctor Palacios, «Entrevista a Gerardo Mosquera», *Revista Código*, 17 de julio del 2012, en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-a-gerardo-mosquera/>, última visita, 14 de enero del 2014.

La propuesta metodológica de Brown ha supuesto un giro en la concepción de la historia del arte hacia una «*contextual art history*» o «*cultural history, with the art of painting as the focal point*»,¹²⁶³ preocupado por las condiciones histórico-ideológicas de producción del arte. La exposición del 2010 fue organizada y gestionada por Fomento Cultural Banamex, para quienes este proyecto de diez años de preparación ha sido el más ambicioso de su historia. Las instituciones madrileñas actuaron como sedes receptoras del proyecto debido a la larga relación con el profesor Brown. Tras su presentación en Madrid la exposición viajó al Palacio de Cultura Banamex en México D. F. La muestra fue la culminación de un proceso cuyo primer producto fueron cuatro coloquios realizados entre los años 2000 y 2003 en Lima, México D. F., Quito y conjuntamente Madrid y Sevilla. El resultado de dichos seminarios se publicó en los años 2008 y 2009 en cuatro tomos que, ampliando el ámbito de la exposición, se enfocan «on the study of pictorial art within the cultural sphere of the territories that comprised the Spanish world in the sixteenth to eighteenth centuries, both in Europe and in Spanish and Portuguese America».¹²⁶⁴ Además de dicho programa, se realizaron dos publicaciones más: *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana*¹²⁶⁵ y *Antología de textos y documentos*.¹²⁶⁶



Vistas del montaje de *Pintura de los Reinos* en el Palacio Real de Madrid.

Los directores de las sedes de la exposición en Madrid comentaron en el catálogo que

*The Spanish royal palaces allow us to survey much of the history of European painting from the fifteenth to the early nineteenth centuries through masterpieces. For different reasons, the same cannot be said of art from the Americas. [...] Highly important sections of Iberoamerican art were completely absent from the Royal Collections, including sculpture and painting. Their absence was all the more lamentable, as New Spain and Peru saw phases of major ambition and noteworthy originality in these fields of art.*¹²⁶⁷

Equivocadamente, niegan la existencia de obras coloniales en las colecciones reales y no dan cuenta de los motivos de su exclusión expositiva, que ha construido una barrera geográfica entre un *ellos* y un *nosotros*. De ahí la derivación al Museo de América u otros

¹²⁶³ Brown enuncia estas ideas en una de sus primeras publicaciones expandidas derivadas de su tesis doctoral de 1964. Jonathan Brown, *Images and Ideas on Seventeenth-Century Spanish Painting* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978), 15 y vii.

¹²⁶⁴ Manuel Medina Mora, «Forewords», en *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries* (México D. F.: Banamex, 2008), 13.

¹²⁶⁵ Juana Gutiérrez Haces y María Concepción García Sáiz, *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana, siglos XVI-XVIII: primer Seminario de Pintura Virreinal* (México D. F.: Instituto de Investigaciones Estéticas y Fomento Cultural Banamex, 2004).

¹²⁶⁶ Juana Gutiérrez Haces, Ligia Fernández y Óscar Flores, eds., *Antología de textos y documentos sobre la Historia de la pintura Iberoamericana* (México D. F.: Instituto de Investigaciones Estéticas y Fomento Cultural Banamex, 2010).

¹²⁶⁷ Manuel Zugaza y Nicolás Martínez-Fresno y Pavía, «Forewords», en *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries*, op. cit., 23.

espacios de las obras coloniales que oficialmente pertenecen al Museo del Prado. Como bien ha analizado Esther Gabara,¹²⁶⁸ el Museo del Prado solo enseña tres imágenes americanas sumamente encubiertas de su colonialidad, mientras conserva en su colección obras como *Los tres mulatos de Esmeralda* de Andrés Sánchez Gallque de 1599, de indudable interés artístico e histórico, en préstamo permanente al Museo de América.

Pintura de los Reinos se presentó como una respuesta a las historias nacionales del arte latinoamericano, en un intento valiente de cruzar narraciones concebidas tradicionalmente como mundos separados. En particular, entre mexicanos, peruanos y españoles. Se propuso como una «práctica de la geografía artística» o «área cultural»,¹²⁶⁹ además de una identidad compartida entre los territorios del Imperio, negando así la colonialidad. La idea de área cultural ha sido fuertemente tratada en el ámbito del arte contemporáneo con nociones como lo atlántico (véase el propio proyecto del CAAM), lo transnacional o el avasallador desarrollo en la década de los noventa del internacionalismo. En esta línea, Brown ha incluido la historia del arte colonial, siempre considerada secundaria o irrelevante, dentro de estas lógicas de encuentro propuestas desde lo global en otros ámbitos analíticos.¹²⁷⁰ Desde allí se definió el objetivo de la exposición, que fue:

Analizar el fenómeno del mestizaje cultural en el arte de la pintura en los dominios americanos de la monarquía española desde aproximadamente mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. [...] Lo que nos interesa, como he anotado, es el proceso del traslado de la cultura artística española a sus posesiones en el continente americano (los virreinos de Nueva España y Perú desde 1550 hasta 1720 aproximadamente) y las diversas formas en que se transformó el lenguaje pictórico en su viaje al oeste.¹²⁷¹

La aseveración evidencia de forma clara la ideología neocolonial de actualizar la lectura ortodoxa del nacionalismo español en relación a sus colonias, teñida, eso sí, de un discurso multicultural anglosajón.

En el Palacio Real se presentaron las secciones *Formación de un lenguaje visual común y Hombres, modelos y obras de arte en tránsito*. Por su parte, en el Prado se presentaron *Modelos, Pintores del siglo XVI, Naturalismo y El barroco*. El capítulo de clausura, *Identidades compartidas y variedades locales*, fue dividido intencionadamente entre las dos instituciones para remarcar el foco de la exposición. Dicha sección presentaba trece subdivisiones, tres en el Museo del Prado y diez en el Palacio Real. En este último partía por *Influencia flamenca*, y presentaba secciones como *Crucifixión* donde se contraponían imágenes, por ejemplo, de Francisco de Zurbarán con el quiteño Miguel de Santiago. Por otro lado, en el Museo del Prado esta sección presentó paralelismos entre nueve representaciones de la Inmaculada Concepción, o cinco imágenes de santa Teresa que van a repetir la operación de contraponer una imagen de Zurbarán con otra del novohispano Cristóbal de Villalpando o una imagen anónima de la escuela cusqueña. Tal vez las digresiones más incisivas fuesen la inclusión de la Virgen de Guadalupe tanto en la sección de las inmaculadas como en el colofón del Palacio Real, donde se contrapuso su imagen con santa Rosa de Lima, así como las contraposiciones en la sección de *Retratos* de un Felipe II de Antonio Moro, un Moctezuma de Antonio Rodríguez, una Mariana de Austria de Carreño de Miranda y una sor Juana Inés de la Cruz.

¹²⁶⁸ Esther Gabara, «El triángulo museológico de las Bermudas», conferencia dictada en el seminario *La historia sin pasado. Contraimágenes de la colonialidad en España / América Latina* (Móstoles, CA2M, abril del 2012). En <http://vimeo.com/45651244>, última visita, 8 de enero del 2014.

¹²⁶⁹ Jonathan Brown, «Pintura de los Reinos. Introducción», en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* (Madrid: Palacio Real y Museo Nacional del Prado, 2010), 15-16. Brown toma la idea de una «geografía artística» de Thomas DaCosta Kaufmann, mientras que la de «área cultural» la había trabajado ya para la exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*.

¹²⁷⁰ En el año 2012 Brown dirigió la III Cátedra del Museo del Prado bajo el tema general «La pintura del siglo de Oro». Los subtemas trabajados fueron los siguientes: «La formación de un hispanista», «Las aproximaciones al estudio de la pintura española del Barroco», «El obrador como fábrica: los casos de El Greco y Ribera», «El arte cortesano en la España de los Habsburgos», «Velázquez» y «La pintura hispana en el virreinato de México».

¹²⁷¹ Jonathan Brown, «Pintura de los Reinos. Introducción», op. cit., 16.

La oportunidad de contraponer imágenes hispanas y americanas en un diálogo visual ha sido tal vez la primera de fuerte carga y densidad de obras. Sin embargo la narración, por su propia negación de la colonialidad, no permitió una lectura crítica de ese diálogo sino más bien una contraposición bondadosa e incluso ingenua de las relaciones imperialistas. La relación de identidad compartida propuesta vino a presentarse, en cierta medida, como una actualización de *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, negando nuevamente la noción de lo colonial. Hablando de este proyecto Brown planteó que

Is one of the most ambitious projects for the study for what is sometimes (is incorrectly) called the colonial painting in Latin America [...]. Several models for the study of Latin American painting are of course in existent and may be evoked merely by mentioning their names —metropolis-colony; center-periphery; influence-reception. Each of these terms implies a dependent and unequal relationship between European and American centres of artistic production. Maestra Gutiérrez wanted to reconsider this fundamental question from the ground up and to build a new model for understanding Latin American painting, situating it within the ample spaces of the early-modern world.¹²⁷²

Con esta operación se buscaba, evidentemente, proponer a la pintura colonial — especialmente de Nueva España, por una lógica de poder interna— dentro de la tradición y el canon occidental, eliminando sus condiciones desiguales de producción. Sin duda se trataba de una operación paradójica de discurso regional en relación a su marco de actuación en las celebraciones nacionales de independencia. Negar entonces los procesos coloniales históricos y las especificidades locales en que esa producción pictórica se realizó, no hacía más que reverberar en la continuidad de los mismos en el 2010, que operarían ahora en la lógica económica y simbólica de promoción mexicana en un contexto como el Prado y el Palacio Real, donde hasta ahora la producción americana ha sido excluida.

Revivir lo político desde el Sur

Si el arte de América Latina ha sido tradicionalmente asociado a lo real-maravilloso y lo abstracto, también ha sido vinculado a un sitio de lo político. La resistencia se ha convertido en un lugar común de lo que la producción latinoamericana debería ser, poniendo el acento en la Revolución cubana, los movimientos indígenas y las formas de desafiar las dictaduras recientes. Si durante las dictaduras los artistas se alejaban en cierta medida de la institución, buscando redes y alianzas autónomas, su recuperación reciente se ha apropiado del espacio institucional para lanzar sus discursos. En este sentido la alianza de ciertos agentes críticos con instituciones del Estado español se ha entendido como un diálogo Sur-Sur, en lo que Manuel Borja-Villel ha defendido como la construcción de «museos del sur»¹²⁷³ que romperían las dinámicas de dependencia del Norte que se han analizado en esta investigación.

En este nuevo campo de operaciones, la criticidad ha sido algo esperado de los agentes latinoamericanos, en una paradoja de recuperar experiencias subversivas a la vez que de validar esa asociación simple entre América Latina y resistencia. En estas relaciones ambiguas han sido múltiples los proyectos que se han realizado en marcos institucionales y que han sabido, en medidas diferentes, afrontar esa posibilidad. Si bien esto ha ocurrido a nivel global, se comentan aquí algunas iniciativas articuladas desde Europa y América Latina.

La XXXI edición de la bienal más antigua del Estado español, en Pontevedra, se propuso aquel año bajo el título *Utrópicos*, centrada en Centroamérica y el Caribe. La bienal histórica y programáticamente establece un diálogo de Galicia con alguna región del mundo en cada

¹²⁷² Jonathan Brown, «Introduction», en *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries*, op. cit., 33.

¹²⁷³ Manuel Borja-Villel, «Museo del Sur», *El País*, 20 de diciembre del 2008.

una de sus ediciones. Bajo la curaduría de Santiago del Olmo y la curaduría adjunta de Tamara Díaz, el proyecto se puede entender desde una «filiación blanda» con Ivo Mesquita. Del Olmo hizo explícita esta relación, en particular con la XXVIII Bienal de São Paulo, llamada popularmente «del vacío»,¹²⁷⁴ que planteaba una reflexión sobre el propio modelo bienal. El título de la bienal, por otro lado, reelabora el juego lingüístico de *F(r)icciones* — exposición que Mesquita curó en el Museo Reina Sofía en el 2000—, esta vez interconectando utópicos y trópicos, llamándose incluso una de las exposiciones que compusieron la bienal *Fricciones*; esta en particular se propuso como una serie de intervenciones que activaban las obras de la colección permanente del Museo de Pontevedra, con trabajos de Nadín Ospina, Olmo Blanco y Raúl Quintanilla, muy en la línea de la propuesta transhistórica de *F(r)icciones*. La bienal contó además con las exposiciones *Archiv-acción*, *Migraciones: mirando al sur*, *El aguacero*, *la siesta*, *el cañaveral* y *el tabaco*, y finalmente, *Ida y vuelta*.

En este orden de cosas, la bienal vino a poner en cuestión y descentrar un relato canónico del arte latinoamericano en sus independencias, lo que se enmarca en un fenómeno mayor de otras exposiciones, seminarios o intervenciones que se plantearon como estrategias del Sur para responder al llamado político-institucional por conmemorar. A este respecto, la Red de Conceptualismos del Sur ha sido un caso paradigmático en sus formas de funcionamiento interno, las demandas por generar espacios de conservación y activación de archivos artísticos locales de suma fragilidad y el posicionamiento político respecto a la vida de estos legados.

El primer ejercicio expositivo realizado por la Red fue *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, presentado en el 2008 en el Centro Cultural Parque de España en Rosario. La muestra pretendía, en cierta medida, dar un giro a la sobreexposición estetizante de Tucumán Arde que había llegado hasta la Documenta XII, e intentar activar su potencia crítica en el propio contexto desde donde gran parte del material se había generado, la ciudad de Rosario. Al año siguiente, en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart se organizó la muestra *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe*, en la que participarían otros tantos miembros de la Red. El proyecto se propuso «to overcome the canonizing codification of artistic practices — and to instead not only again and again develop different and accordingly diverging perspectives upon these practices, but also to engender connections to the present».¹²⁷⁵ Dividida por territorios, la exposición se planteaba como una «cartografía artificial»¹²⁷⁶ donde cada una de las nueve regiones tuvo una metodología y perspectiva diferente, estando presentes la Alemania Oriental, Moscú, Hungría, Rumania, Chile, Perú, Argentina, la colección de arte correo del MAC de São Paulo y Cataluña. La exposición fue una secuela tardía del proyecto *Vivid Radical Memory* liderado en el 2006 por Antoni Mercader: una triple alianza entre América Latina, Europa del Este y Cataluña a partir de la cual nacería en el 2007, en parte, la Red, por los encuentros y alianzas ahí generados.

La Red se aglutinaba a partir de esa convocatoria barcelonesa y se expandía rápidamente a diferentes puntos del Estado español y de América Latina. En el 2010 la Red organizó el encuentro *Memorias disruptivas. Tácticas para entrar y salir de los bicentenarios de América Latina* en el Museo Reina Sofía, Off Limits y Traficantes de Sueños. Con la participación de un contingente número de artistas e intelectuales latinoamericanos, el encuentro se propuso como

¹²⁷⁴ Santiago Olmo, «Utrópicos: buscando otros modelos de bienal», *Salonkritik*, 30 de mayo del 2010, en http://salonkritik.net/09-10/2010/05/utropicos_buscando_otros_model.php, última visita, 20 de diciembre del 2013.

¹²⁷⁵ Iris Dressler, «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe», en *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe* (Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 2009), 56.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, 49.

Un conjunto de acciones tácticas anti-celebracionistas destinadas a cuestionar la manera en la que aquellas luchas y movimientos sociales que tienen lugar en América Latina durante las primeras décadas del siglo XIX se enfrentan a un nuevo proceso de patrimonialización y monumentalización en nuestros días.¹²⁷⁷

El encuentro realizó operaciones de revivir archivos históricos a través de manifestaciones como el proyecto *Todos somos negros* de Juan Carlos Romero o el Museo Travesti del Perú. Ambas iniciativas además contaban con un elemento público de intervención en la ciudad. La Red, con todos sus aciertos, no deja de vivir las tensiones contemporáneas de la dependencia económica con la exmetrópoli, lo que no ha ocasionado menos debates respecto a su financiamiento por parte de la AECID, SEACEX o incluso Repsol, que fue quien sufragó *Memorias disruptivas*. Asimismo, la adquisición de archivos por parte del museo ha sido otro elemento de tensión de quienes han cuestionado la pertinencia o pretendida horizontalidad de la relación entre el museo y la Red.

Otra operación crítica que se presentó este año fue la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, presentada en el CA2M de Móstoles, y luego en el Museo de la Ciudad de México. Desde una perspectiva diferente, fue curada por el colectivo mexicano *El Espectro Rojo*, formado por Cuauhtémoc Medina, Mariana Botey y Helena Chávez Mac Gregor, esta última activa también en la Red. Contando con veintiocho artistas internacionales y con una fuerte presencia mexicana,¹²⁷⁸ la exposición vino a plantear una recuperación del objeto artístico en procesos que repiensan el esquema económico dominante del capitalismo. Se trataba de una serie de propuestas artísticas que se centraban en «una investigación y contestación a las lógicas de mercado que ha logrado asimilar el proyecto neo-vanguardista de des-materialización de la obra de arte y la consecuente formalización y reducción de las prácticas conceptuales».¹²⁷⁹ La muestra ponía el acento en el fetiche como concepto que nacería «de la relación entre pensamiento ilustrado y colonialismo [...] ocupa la intersección entre un imaginario colonial y la producción de diversos discursos y repertorios de análisis donde se asienta una imagen dislocada y espectral de la economía».¹²⁸⁰ A diferencia de las anteriores operaciones, que generaban un claro análisis histórico para pensar el presente, esta muestra cayó en la formalización como criterio de inclusión, sin dar cuenta de los diferentes sentidos que obras divergentes ahí expuestas podían introducir. Visto así, las demandas ecologistas e indigenistas de Maria Thereza Alves distaban mucho de aquellas de Santiago Sierra.

En esta línea crítica, es posible mencionar al menos dos proyectos más desarrollados en el año 2010 en el Estado español. En primer lugar, en el CCCB de Barcelona Jorge Luis Marzo y Tere Badía curaron la exposición *El efecto barroco*. El proyecto sigue la senda de la exposición *El corazón de las tinieblas* curada por Marzo en el 2003 para el Palau de la Virreina y el CAAM. La exposición analizaba desde la novela homónima las relaciones coloniales entre Europa y África. El proyecto barroco —paralelo, paradójicamente, a la exposición del Museo del Prado y el Palacio Real—, puso en tela de juicio una serie de nociones hispánicas tomando como eje el problema del barroco: desde su instrumentalización ideológica para mantener vivo el vínculo histórico entre España y América Latina, a la propia delimitación de la obra de arte contemporánea, el archivo y el rol curatorial. En este

¹²⁷⁷ Sin autor, «Memorias disruptivas», Museo Reina Sofía, Madrid, 2010, en <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/memorias-disruptivas>, última visita, 13 de enero del 2014.

¹²⁷⁸ Los artistas participantes fueron Maria Thereza Alves, Francis Aljys, Martin Anson, Karmelo Bermejo, Mariana Botey / Cuauhtémoc Medina, Miguel Calderón, Duncan Campbell, Andrea Fraser, Fran Ilich, Fritzia Irizar, Jota Izquierdo, Roberto Jacoby / Fernanda Laguna, Alfredo Jaar, Magdalena Jitrik, A Kassen, Teresa Margolles, M & X, Raqs Media Collective, Vicente Razo, Gustavo Romano, Bea Schlingeloff, Guillermo Santamarina, Santiago Sierra, Judi Werthein y Federico Zuckerfeld.

¹²⁷⁹ El Espectro Rojo, *Fetiches críticos. Residuos de la economía general 1*, Madrid, CA2M, 2010.

¹²⁸⁰ Ibíd.

sentido, planteó una estrategia crítica no solo en términos del contenido de la exposición sino que en el *display*, cruzando a un mismo nivel, por ejemplo, obras de arte contemporáneo de Harun Farocki o Pedro G. Romero, entrevistas audiovisuales realizadas por los curadores, materiales de prensa y documentos históricos como las réplicas de los cuadros del Prado que viajaban en las «misiones pedagógicas» de la II República. La disposición horizontal de los materiales venía entonces a cuestionar el propio estatuto de la obra de arte a la vez que los mecanismos mediáticos que construyen aquel imaginario de lo barroco: en este sentido, la clausura de la exposición, que recuperaba el discurso nacionalista de los medios a propósito del triunfo español del mundial de fútbol, venía a sintetizar esa ficción.



Dos vistas de *El efecto barroco*, CCCB, Barcelona.

En segundo lugar, la propuesta que Lisette Lagnado y María Berríos plantearon en la exposición *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías* para el Museo Reina Sofía incidía también en estas fronteras de lo artístico en el propio montaje. La exposición planteaba un posible diagrama poético del recorrido, a la vez que una relectura de la utopía del siglo XX en lo relativo a la experiencia del espacio y la ciudad. Las curadoras situaron su mirada en ciertas aportaciones individuales y colectivas provenientes de Brasil y Chile, proponiendo lo moderno y lo americano como conceptos que no son mutuamente excluyentes, sino que se reescriben desde el Sur. Según resumía el temperamento de la Escuela de Valparaíso, de lo que se trataba era de preguntarse «¿cómo ser americano y moderno?», es decir, pensar la modernidad en una clave americana que, impulsando la libertad creativa, invierta el campo de la arquitectura y de la experiencia corporal impuesto por el racionalismo funcionalista eurocéntrico.

Fuera de este contexto, dicho año el teórico postcolonial y miembro fundador del Grupo Modernidad/Colonialidad Walter D. Mignolo realizó su primera incursión curatorial proponiendo, junto a Pedro Pablo Gómez, la existencia de unas *Estéticas decoloniales*. Presentada en la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes, el Museo de Arte Moderno y El Parqueadero del Banco de la República de Bogotá, e itinerando luego a Durham,¹²⁸¹ la muestra se diseñó como respuesta crítica a dos exposiciones europeas que trabajaron en torno a la modernidad en el 2009: por un lado, la exposición principal de la Trienal de la Tate Britain titulada *Altermodernism*. Bajo la curaduría de Nicolas Bourriaud, se pretendía como un modelo para entender el fin del postmodernismo a la vez que definir un

¹²⁸¹ En el 2012, el director del CAAC, Juan Antonio Álvarez Reyes, propuso una programación en la que los problemas postcoloniales serían un eje evidente, cuya formalización más clara fue la exposición *La idea de América Latina*, que tomaba como inspiración el libro homónimo de Walter D. Mignolo. Por su parte el MACBA, entre sus objetivos y líneas de investigación de 2014-2015, se ha propuesto una vinculada a «descolonizar el museo».

momento actual en que «it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed heterochrony [...] disdaining the nostalgia for the avant-garde and indeed for any era — a positive vision of chaos and complexity».¹²⁸² Se proponía, además, como una síntesis de clausura entre modernismo y postcolonialismo: no por nada Okwui Enwezor fue invitado a escribir en el catálogo con el texto «Modernity and Postcolonial Ambivalence».

Por el otro, Mignolo respondía a *Modernologías*, curada por Sabine Breitwieser para el MACBA y el Museo de Arte Moderno de Varsovia. La exposición pretendía analizar

La modernidad en tanto que prometedor movimiento sociopolítico que aspiraba a la creación de un lenguaje universal. Para ello se basaba en la industrialización y la tecnología, en los principios de los derechos humanos y la democracia, en el derecho a la autodeterminación, en el principio de la educación democrática, en la secularización y la ilustración, así como en las intenciones que subyacen a la idea de progreso y de desarrollo continuo.¹²⁸³

Al igual que la trienal, aquí también se incidía en lo postcolonial, siendo el propio Mignolo quien escribe en el catálogo que se plantea la existencia de «muchas modernidades». Centrada en el presente, *Modernologías* trataba de evitar partir desde premisas teóricas para oír directamente a las obras, como ocurría en otros casos, como en la muestra *Sinergias*. Participaron, entre otros, Andrea Fraser, Martha Rosler y Gordon Matta-Clark,¹²⁸⁴ además de los curadores de *Principio Potosí* Alice Creischer y Andreas Siekmann, quienes presentaron un trabajo en proceso e iniciado en el 2003 titulado *Atlas* (*Updating the Arntz and Neurath Atlas*). La obra cuenta con un formato expositivo en tableros, próximo a cierta parte del montaje de *Principio Potosí*. Para Mignolo, según indica en este catálogo, tanto el concepto de altermodernidad como el de postmodernidad «no se sacan de encima la colonialidad. Constituyen simplemente una nueva máscara que, deliberadamente o no, sigue ocultándola».¹²⁸⁵



Independencia, revolución y narcochingadazo de Pedro Lasch y Miguel Rojas-Sotelo en *Estéticas decoloniales* y *Atlas* (*Updating the Arntz and Neurath Atlas*) de Alice Creischer y Andreas Siekmann en *Modernologías*.

El proyecto bogotano, a diferencia de los europeos, se propuso desde la transmodernidad propuesta por Enrique Dussel. A su vez, se desmarcó teóricamente de las prácticas de lo artístico por una concepción más general desde la estética como disciplina

¹²⁸² Nicolas Bourriaud, «Altermodern», en *Altermodern* (Londres: Tate Britain, 2009), 13.

¹²⁸³ Sabine Breitwieser, «Introducción», en *Modernologías* (Barcelona: MACBA, 2009), 9.

¹²⁸⁴ El listado lo completan Armando Andrade Tudela, Anna Artaker, Domènec, Katja Eydel, Ângela Ferreira, Isa Genzken, Dan Graham y Robin Hurst, Tom Holert y Claudia Honecker, Marine Hugonnier, IRWIN, Runa Islam, Klub Zwei (Simone Bader / Jo Schmeiser), John Knight, Labor k3000 (Peter Spillmann / Michael Vögeli / Marion von Osten), Louise Lawler, David Maljkovic, Dorit Margreiter, Gustav Metzger, Christian Philipp Müller, Henrik Olesen, Paulina Olowa, Falke Pisano, Mathias Poledna, Florian Pumhösl, Stephen Willats y Christopher Williams.

¹²⁸⁵ Walter Mignolo, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», op. cit., 43.

filosófica. En términos expositivos se pretendió, con obras contemporáneas de artistas latinoamericanos y de Europa del Este,

Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo [y] es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales [...]. La responsabilidad de la crítica postcolonial nos corresponde a nosotros, y por nosotros me refiero a quienes no habitamos la casa europea del ser.¹²⁸⁶

Según argumenta Elkin Rubiano,¹²⁸⁷ el debate suscitado a nivel local o de quienes pudieron ver la exposición fue nulo, y este se centró en una discusión conceptual que no fue capaz de entrar en los problemas planteados por los artistas, las obras e incluso el propio montaje expositivo como formato históricamente colonial. En la interpretación de las obras —que es lo que Rubiano analiza— se daría una utilización de las mismas para ilustrar una teoría sin que existiera una tensión entre ellas. Sin duda, algunas obras escaparon en sí mismas a lo constreñido de dicha división no conflictiva y que intentaba hacerlas encajar en la concepción de una estética decolonial ortodoxa latino-anglosajona. Así también, la crítica que la curaduría efectúa sobre la preeminencia de lo visual en la estética occidental queda refutada en sí misma por el carácter contemplativo de los tres espacios expositivos creados. El desplazamiento de Mignolo a lo curatorial es una operación no menos compleja desde su lugar de poder dentro de la teoría postcolonial latinoamericana, afincada en los Estados Unidos, y la repetición de un discurso ya armado que esta hace circular desde el cuestionamiento a la historia eurocéntrica. Sin un proceso de diálogo, conflicto o traducción de las historias artísticas y curatoriales, aterriza lo decolonial en las salas del museo.

Estos proyectos han conllevado algunas posibilidades de curadurías situadas y/o transhistóricas que han intentado poner en cuestión a los procesos coloniales. Para plantear alternativas a las narraciones nacionales y regionales evolutivas y dependientes han propuesto también formas posibles de «descolonizar Europa». No obstante, en ellas sigue activo el peligro de estancamiento que el espacio museal intrínsecamente genera en cuanto aparato moderno de contemplación. Queda abierta la duda de las posibilidades reales de estas plataformas por transformar los relatos y los procedimientos del sistema del arte pero también las subjetividades vivas que enfrentan día a día la «herida colonial». Probablemente la exposición, hasta este momento, no ha sido capaz de escapar de su armadura. Sin embargo, las prácticas sociales creativas que ocurrían paralelamente sí lo hacían al proponer diferentes maneras de enfrentar el actual estado del capitalismo. Desde el 15M madrileño, pasando por Occupy Wall Street hasta el movimiento estudiantil chileno, los ciudadanos han dado vida a una creatividad colectiva para inventar el presente —como bien refleja el documental de Cecilia Barriga *Tres instantes, un grito* (2014)—. Estas prácticas estéticas recientes en el espacio público ya han entrado al espacio museal, como se ha podido ver en muestras como *Playgrounds* (MNCARS, 2014) o *Lo que ha de venir ya ha llegado* (CAAC, Sevilla y MUSAC, León; 2015); la efectividad de las mismas para descolonizar desde el Sur al museo, como aparato que la modernidad ha constituido como dispositivo de verdad, continúa siendo un campo de batallas.

¹²⁸⁶ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, «Estéticas decoloniales. Sentir, pensar y hacer en Abya Yala y la Gran Comarca», en *Estéticas decoloniales* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 10-11.

¹²⁸⁷ Elkin Rubiano, «Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentro en “Estéticas decoloniales”», en *Arte y emancipación estética. Estéticas contemporáneas 3*, comp. Porfirio Cardona Restrepo y Augusto Solórzano (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2012), 55-74.

6.1. El mundo. *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, Madrid

Otro foco turístico importante proviene de Alemania y está tomando carácter de relación colonial. A ello contribuye no solo el poder económico, sino ese efecto tan alemán de la ley de expansión de los pueblos.¹²⁸⁸

Si en sus artículos sobre la China, la India o Argelia, Marx y Engels denuncian la colonización, no es menos cierto que, dentro de la concepción evolucionista del progreso dominante en la época, consideran que cumple una misión regeneradora, sentando las bases materiales de la civilización.¹²⁸⁹

El 12 de mayo del 2010 se inauguró en la planta 0 del Edificio Nouvel del MNCARS la exposición *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Fue acompañada de un seminario en el museo, en Eskalera Karakola y en Traficantes de Sueños, además de otro realizado en el mes de febrero titulado *Principio Potosí. Modernidad y la llamada acumulación originaria*, donde participaron Alice Creischer, Andreas Siekmann, Max Hinderer, Ben Seymour, Alexei Penzin, David Riff, Matthijs de Bruijne, María Galindo, Jesús Carrillo, Alberto Moreiras, Alberto Corsín y Serge Gruzinski.¹²⁹⁰ La exposición fue coordinada por Cristina Giménez y Céline Brouwez, y desde junio del 2009 por el autor de esta tesis, teniendo por tanto un conocimiento de primera mano de los procesos internos vividos en el proyecto.

Tras su presentación en Madrid, la exposición viajó en el 2011 a la Haus der Kulturen der Welt de Berlín y al Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore de La Paz. En ambas sedes fue acompañada de un seminario donde participaron principalmente los artistas incluidos en la muestra y algunos agentes locales.¹²⁹¹

Curadurías militantes

Principio Potosí responde a una genealogía de prácticas curatoriales que se han propuesto como comprometidas con situaciones políticas. La «curaduría militante» tiene antecedentes disímiles durante la segunda mitad del siglo XX, principalmente vinculados al desarrollo de los discursos anticoloniales, la pintura de protesta social y el muralismo, el arte conceptual, la crítica institucional y las políticas sexuales. En estos escenarios han operado figuras disímiles como Lucy Lippard, Jorge Glusberg, Miguel Rojas Mix, Nelly Richard, Douglas Crimp, Gustavo Buntinx, Marion von Osten, Zdenka Badovinac o el colectivo croata WHW. En el ámbito español, figuras como Mar Villaespesa, Jorge Luis Marzo o Manuel Borja-Villel han enfrentado también algunos de estos asuntos. A los nombres propios

¹²⁸⁸ J. Gracián, «Nacionalismo. Turismo. Colonialismo», *Revista Arena internacional* 2, abril (1989): 19.

¹²⁸⁹ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América* (Barcelona: Editorial Lumen, 1991), 104.

¹²⁹⁰ De forma independiente al museo, Alice Creischer presentó el proyecto junto a Hinderer y un miembro de El Colectivo 2, Eduardo Schwartzberg, en marzo-abril del 2009 en el seminario organizado por Nuria Enguita *Narrativas en fuga I* en la UNIA de Sevilla. Así, también en su momento se planteó la realización de un ciclo de cine centrado en la obra de Jorge Sanjinés, el cual no llegó a celebrarse en ninguna de las sedes de la exposición.

¹²⁹¹ Para su presentación en Berlín, BRTN produjo cinco videos complementarios a las temáticas tratadas en la exposición.

habría que sumar aquellos proyectos colectivos vinculados a la solidaridad internacional con países que viven situaciones de conflicto: a este respecto, Palestina y el Chile de la dictadura han sido casos paradigmáticos, que además han sido recuperados recientemente en «exposiciones de exposiciones».¹²⁹²

Por otro lado, esta práctica comprometida se engazaría con el establecimiento de la figura del artista como curador. En este sentido, la utilización de las obras de otros en un formato inusual y apropiacionista entroncaría con algunos proyectos del Group Material, Fred Wilson y Martha Rosler, por ejemplo, donde la práctica curatorial opera como una extensión de la práctica artística. Sin duda la figura del artista-curador ha devenido capital, no sin sus contradicciones en relación a los procesos de investigación, selección y disposición de los materiales. Las modas del sistema del arte reciente, además, han cooptado en muchos casos el impulso crítico de ciertos debates políticos, insertando este «apelativo» para nombrar un sinfín de prácticas que muchas veces se alejan de forma radical de imaginaciones políticas activas. Como contraparte, las infiltraciones críticas en el sistema institucional han demostrado tener también un potencial disruptivo en el sistema del arte, el aparato museal y su contexto. A este respecto, un ejemplo claro fue el proyecto *Além da Água* curado por Mar Villaespesa y Jorge Castanho en 1996 en la frontera sur de los Estados español y portugués. La muestra cuestionaba la originalidad de la obra de arte a través de su reproductibilidad así como la función del espacio expositivo y el contexto regional, desbordando hasta la intervención pública en el río Guadiana su potencia transfronteriza.

Herederos de la crítica institucional y la investigación militante en Alemania, los artistas Alice Creischer (Gerolstein, 1960) y Andreas Siekmann (Hamm, 1961) comenzaron su incursión en la práctica curatorial en 1995 con el proyecto *Messe 20k*, una feria de arte en un mostrador abandonado de la antigua estación de ferrocarriles de Colonia, como acción paralela —financiada por Siemens— en oposición a la feria de arte oficial de la ciudad. Siguiendo con la problematización de las relaciones entre arte, política y economía, en el 2002 realizaron el proyecto *Violence Is the Margin of All Things, Subject Relations, Political Militancy / and Artistic Procedures* para la Generali Foundation de Viena, proponiéndose como una crítica al sistema del arte como mercado especulativo.

Es en ese contexto también que comienzan a desarrollar su primer proyecto en relación con América Latina: *Ex Argentina*. En diciembre del 2001 ocurre el Corralito, al que le sigue la crisis total de las instituciones en Argentina y un potente levantamiento popular de activación de la esfera pública, que se constituyen para Creischer y Siekmann en un modelo evidente de los procesos traumáticos del sistema capitalista global. En colaboración con el Goethe-Institut de Buenos Aires dirigido por Gabriela Massuh se embarcan en un proyecto de investigación y exposición que explora las consecuencias locales y globales de la crisis del 2001, a la vez que incursiona en las posibilidades creativas de hacerle frente. Para los curadores se trataba de «realizar un proyecto de investigación con métodos artísticos»,¹²⁹³ cruzando obras clásicas del conceptualismo argentino con otras de nueva producción de una serie de artistas argentinos y norte-europeos, entrando ellos también en el listado de artistas. Para comenzar organizaron en el 2003 un congreso en Berlín, y al año siguiente presentaron la exposición *Pasos para buir del trabajo al hacer*¹²⁹⁴ en el subsuelo del Museo Ludwig de Colonia. Parte de la exposición siguió su itinerario con el título *¿Cómo queremos*

¹²⁹² Ejemplo de ello han sido *Pasado inquieto. Narrativas y fantasmas de la Exposición Internacional de Arte en Solidaridad con Palestina* (MACBA, 2015), curada por Rasha Salti y Kristine Khouri; *Artists for Democracy. El archivo Cecilia Vicuña* (MNBA y Museo de la Memoria, 2014), curada por Paulina Varas o *Chile Vive. Memoria activada* (CCE Santiago, 2013), curada por el autor de esta tesis.

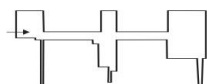
¹²⁹³ Alice Creischer y Andreas Siekmann, *Ex Argentina / Pasos para buir del trabajo al hacer* (Buenos Aires: Interzona Editora S. A., 2004), 220.

¹²⁹⁴ Para una revisión crítica de la experiencia de esta exposición, véase el sondeo a diferentes artistas y críticos involucrados en el proyecto en Ana Longoni, «Dossier: balances del proyecto *Ex Argentina*», *Ramona* 55, octubre, Buenos Aires, Fundación Start (2005) y Ana Longoni, «La legitimación del arte político», *Brumaria* 5, Madrid (2005).

ser gobernados?, curada por Roger Buerger y Ruth Noack en el IES Barri Besòs, Palo Alto y el Centre Cívic de la Mina de Barcelona (organizado por el MACBA) y el Miami Art Center. El proyecto terminó su recorrido en el 2006 con *L(a)normalidad*, presentada en el Palais de Glace de Buenos Aires.¹²⁹⁵ Resulta significativo destacar que para el MACBA *¿Cómo queremos ser gobernados?* iba a tener ecos en el proyecto de investigación *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, a pesar de que este naciese en el 2003. Así lo narra la web del formato expositivo de *Desacuerdos*:

En 2004, con *¿Cómo queremos ser gobernados?*, el MACBA había puesto en práctica un modelo expositivo de estructura descentralizada y de colaboración en red con el que se pretendía crear dinámicas de intervención en el espacio público metropolitano. Podría decirse que esta metodología de trabajo se tradujo a escala estatal y con voluntad historiográfica en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.¹²⁹⁶

En cuanto artistas, Siekmann, Creischer y Christian von Borries presentaron en la Documenta XXII del 2007 la performance *De repente y al mismo tiempo. Un estudio de factibilidad. Escenas musicales sobre la negación del trabajo*. Al año siguiente, Creischer tuvo una exposición individual en el MACBA, dirigido en aquel momento por Manuel Borja-Villel. Titulada *...para la compensación osmótica de la presión de la riqueza*, la exposición curada por Bartomue Marí presentó un recorrido por ciertos trabajos de la artista donde resultaba recurrente, por ejemplo, la utilización de las filacterias, mientras en el trabajo de Siekmann se daba una reiteración de la imagen del infierno medieval. Para la exposición, Creischer produjo una pieza titulada *Aparato para la compensación osmótica de la presión de la riqueza durante la contemplación de la pobreza*. En el proceso de producción de esta obra, el director del museo habló a Creischer de la ciudad de Potosí y su rol en la acumulación de riquezas coloniales. A partir de allí, la artista incluyó la representación del Cerro Rico de Potosí en la narración visual que ensayaba. Esto resulta evidente en un fragmento de la guía de la pieza de treinta páginas de la exposición:



Potosí: Dibujos de El Cerro Rico, las entradas a las minas y el escorial, dos portales de las iglesias de San Lorenzo y de San Ignacio, la Casa de Moneda.

La primera mina, «La Descubridora», fue creada en 1546. Entre 1549 y 1555 fueron extraídas 250 toneladas de plata por año. Esto representaba entonces dos tercios de toda la plata del mundo: más de 1.500 toneladas. Según otros cálculos, entre 1503 y 1660 en los puertos españoles se descargaron 16.000 millones de kilos de plata.

En 1610 Potosí tenía tantos habitantes como Londres y París. Había 36 casinos, las herraduras de los caballos eran de plata y durante las procesiones en honor a María las calles se pavimentaban con barras de este metal. Hay que pensar que Potosí se encuentra a 4.000 metros de altura. Mediante un nuevo proceso en el que se utilizaba mercurio se separaba la plata de los metales de menor valor. Este proceso hizo posible estas exportaciones y esta riqueza, pero también provocaba la caída de los dientes y del cabello y un temblor involuntario antes de morir. Puede imaginarse un montón, una aglomeración, una turba, un motín de personas calvas y sin dientes que tiemblan en esta hermosa ciudad. Los funcionarios del rey redactan las quejas: en 1660 las provincias vecinas perdieron el 80% de sus contribuyentes. A consecuencia del humo de los hornos de fusión la hierba ya no crece en un radio de 6 millas.

Si se viaja hoy a Potosí, puede contratarse un guía para descender hasta el sexto nivel de las minas. Él nos acompañará al mercado para comprar alcohol, dinamita, mecha y hojas de coca. Regalará una parte de esto a los trabajadores de la mina. La otra parte la sacrificará en la mina a un dios que lo protegerá de la muerte durante la visita.

Verá a niños que trabajan en las minas como hombres adultos. Se calcula que son unos 6.500, y que su salario es de unos 4 dólares tras diez horas en las galerías. La expectativa de vida de estos niños es de 38 años.

Fragmento de la Guía de la exposición *...para la compensación osmótica de la presión de la riqueza* de Alice Creischer, MACBA (2007).

¹²⁹⁵ De forma casi paralela, en el 2005 el MEIAC y la Caja de Burgos organizaron la exposición *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*, bajo la curaduría de Javier Marroquí y David Arlandis.

¹²⁹⁶ MACBA, «Desacuerdos – exposición», en <http://www.macba.cat/es/expo-desacuerdos>, última visita, 21 de junio del 2013.

En la primavera del 2008, Manuel Borja-Villel —recién instalado en el Museo Reina Sofía— invitó a la pareja de artistas a realizar un proyecto que, en la estela de estas experiencias, reflexionase sobre los orígenes invertidos de la modernidad concebida en Europa. Y ya como invitados, Creischer y Siekmann incluyeron al investigador germano-boliviano Max Jorge Hinderer Cruz (Heidelberg, 1980) como curador, siendo este su primer proyecto expositivo. De la misma forma ofrecieron participar como curadora a la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (La Paz, 1949), quien había inspirado inicialmente las ideas de Creischer y Siekmann tras la presentación que realizó en el 2006 en el Bundestag de Berlín. Rivera Cusicanqui había sido la introductora en Bolivia del pensamiento subalterno de la India, fundadora del Taller de Historia Oral y participado activamente en el movimiento katarista y las luchas de los cocaleros, además de tener una importante producción audiovisual. Para *Principio Potosí*, Rivera Cusicanqui propuso su aportación curatorial dentro del marco de un trabajo colectivo con una serie de jóvenes sociólogos y antropólogos bolivianos que proponían una acción autogestionada y de crítica cultural bajo la sigla El Colectivo 2, tomando el nombre de un medio de transporte público pacheño como los colectivos en concordancia con proyectos como el Micromuseo de Lima. Tanto Rivera Cusicanqui como El Colectivo 2 abandonaron el proyecto el 29 de octubre del 2009.

Negociaciones, conflictos, jerarquías

Bienvenido a la tierra ajena. Esperamos que haya podido superar el control de salida. Le rogamos que no se inquiete por las esposas de los empleados del servicio de seguridad. Usted no está en una prisión ni será detenido como presunto inversor en un banco. Usted ya no está aquí. Puede decirse que ha abandonando su contemporaneidad: se encuentra en un espacio histórico del que afirmamos que no es lineal sino que es simultáneo, nunca pasado.¹²⁹⁷

La exposición *Principio Potosí* —llamada originalmente *Inversión modernidad*— se planteó como una operación crítica que intentaba descentrar el origen de lo que entendemos por *modernidad occidental* hacia sus arranques en el proyecto colonial como primer momento de globalización tanto económica como de los sistemas de control. Trataba así de revertir los discursos más validados que sitúan el origen de la modernidad en la revolución industrial y la Ilustración, siendo paradójicamente coherentes con el discurso oficial de la Expo '92 de Sevilla, «La era de los descubrimientos» (véase el capítulo 4) u otras exposiciones como la mencionada de 1930 *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*, aunque con otro marco ideológico-interpretativo (véase cap. 2.2).

Por otro lado, el *display* de la exposición vino a poner en tela de juicio la narración lineal de la historia del arte, donde el arte colonial ha quedado relegado a una estructura de segundo orden. Esto en la senda de proyectos transhistóricos como *F(r)icciones* (véase cap. 5.1.2), *Suiza visionaria* curada por Harald Szeemann en el mismo museo en 1992 o *America, Bride of the Sun. 500 Years of Latin America and the Low Countries* (véase cap. 4).

Asimismo, el discurso expositivo se propuso colocar entre paréntesis la centralidad europea en la industrialización para proponer los sistemas de acumulación de capital como el motor —o principio— de ese proceso europeo. Como he indicado anteriormente,

Pretende así de-centrar el germen de la modernidad hacia «nuevos» orígenes en la acumulación de capital en la América colonizada por la Corona española. En este escenario, partiendo de la producción

¹²⁹⁷ Guía de la exposición, 3.

pictórica de los siglos XVI al XVIII en el mundo andino, el proyecto se expande a otros núcleos contemporáneos de producción: particularmente Rusia, China y los Emiratos Árabes Unidos, dando cuenta de procesos actuales de mundialización y precarización donde ese principio de acumulación sigue hoy vigente en otras sociedades capitalistas.¹²⁹⁸

Para ello, los curadores contaron con corresponsales que cumplieran una función de puente con ciertas realidades locales: David Riff con Rusia, Matthijs de Bruijne con China y Anthony Davies con Inglaterra.

El tercer elemento que articulaba la muestra —primero, la crítica a la historia del arte; segundo, la reubicación del proyecto moderno— vino a ser un ataque a la alianza entre economía, arte y religión; como indicaba Octavio Zaya en 1998, se trataría de «productos de una larga historia de conflictos entre culturas y fuerzas desiguales».¹²⁹⁹ De la articulación religiosa se desprende el subtítulo tardío de la muestra, *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* tomado del salmo 137, que daba cuenta de la promoción del Imperio y la explotación minera y humana articulada con la evangelización presente en parte importante de la representación artística colonial.

Los curadores realizaron un viaje de un mes a Bolivia a finales del 2008, en el que recorrieron pueblos, museos e iglesias para seleccionar con este criterio teórico-político una serie de pinturas que les permitieran pensar esta tesis. En aquel momento se les sugirió desde el museo que visitasen también ciertas regiones del Perú, como Lima y el Cusco, para que integrasen esas prácticas presuntamente bolivianas dentro de la configuración del mundo andino. Esta propuesta fue desestimada por los curadores, quienes consideraban la pintura cusqueña del siglo XVIII demasiado vista y representativa de ese ámbito territorial y decidieron circunscribir la selección de obras coloniales al territorio del actual Estado boliviano. Sin embargo, finalmente se presentaron excepciones con piezas provenientes del Virreinato novohispano y otras del barroco español presentes en colecciones españolas. En este viaje el equipo alemán conoció personalmente a Silvia Rivera Cusicanqui y la invitaron a colaborar en el proyecto como cuarto componente curatorial, definiendo ahí el título de la muestra.

Como he esbozado previamente, la intención del proyecto no era solo analizar ese origen colonial del capitalismo, sino ensayar su presencia en el presente, viendo «si es posible establecer alguna relación entre la función de la pintura colonial y la función que desempeña la industria del arte actual como legitimación de las nuevas élites de la globalización».¹³⁰⁰ Paradójicamente, este reclamo también lo hacía la exposición *Pintura de los Reinos* presentada en el Museo del Prado y el Palacio Real (véase cap. 6): «*The cultural movement that emerged in the territories of the sixteenth —to eighteenth— century Spanish World invites reflection on globalization today*».¹³⁰¹

Ya contando con el apoyo tanto del Museo Reina Sofía como de SEACEX y la HKW, y con un presupuesto global de cerca de un millón de euros, los curadores de *Principio Potosí* invitaron a una serie de artistas y activistas contemporáneos a responder a las pinturas coloniales seleccionadas con una obra de nueva producción, para dar cuenta de la función actual del arte en sociedades fuertemente globalizadas. Como proyecto total, este intentaba abarcar al mundo, por lo que se presentaron obras de artistas rusos, chinos, argentinos y alemanes, entre otros.

¹²⁹⁸ Clara Garavelli y Francisco Godoy, «La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina y Principio Potosí*», en *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, eds. Marta Casaus y otras (Madrid: Editorial Verbum, 2012), 192.

¹²⁹⁹ Octavio Zaya, «Travesía. Diseminaciones, cruces y desterritorializaciones», en *Transatlántico. Diseminación, cruce y desterritorialización* (Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1998), 19.

¹³⁰⁰ Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann, «Editorial», en *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (La Paz: COMPAZ Artes Gráficas, 2011 [segunda edición]), 12.

¹³⁰¹ Manuel Medina Mora, «Forewords», en *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries* (México D. F.: Banamex, 2008), 13.



Lucas Valdés, *Retrato milagroso de san Francisco de Paula*. Óleo sobre lienzo (ca. 1710), Museo de Bellas Artes de Sevilla.

A pesar de lo antes comentado, la primera obra seleccionada para la exposición no fue boliviana, sino del barroco español: la pintura *Retrato milagroso de san Francisco de Paula* (ca. 1710) de Lucas Valdés, custodiada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Al constituirse en el punto de origen de la muestra, esta selección primera en el proceso curatorial replicó la lectura piramidal del proceso artístico de la colonia en la época de los Austrias: el paso de los grandes artistas del norte de Europa a las cortes castellanas y de ahí a su inserción en América, principalmente a través del grabado.

Continuando con la selección, se consiguieron en préstamo doce pinturas coloniales bolivianas además de diez dibujos republicanos del *Álbum de paisajes, costumbres y tipos humanos de Bolivia* (1841-1869) de Melchor María Mercado, aunque originalmente se pidiese el álbum completo. Posteriormente, como medida compensatoria en las relaciones Norte-Sur y por iniciativa de Rivera Cusicanqui, se solicitó un *Santiago Matamoros* de Lucas Valdés, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Córdoba, para realizar un paralelismo de la figura de Santiago entre España y el mundo andino. Además, Rivera Cusicanqui solicitó una serie de *kipus* del Museo Etnológico de Berlín —donde se alberga la mayor colección de los mismos en el mundo—, los cuales eran cedidos en préstamos solo para las sedes madrileña y berlinesa, por lo que se desistió de contar con esas piezas.

Tanto los *kipus* como una serie de trece obras coloniales, principalmente provenientes de iglesias y comunidades —además del cuadro *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí* que alberga el Museo de América de Madrid—,¹³⁰² no fueron cedidas en préstamo. En su lugar se presentaron en la exposición como ausencias a través de reproducciones y textos explicativos, siendo esta otra iniciativa de Rivera Cusicanqui. Para ello cuatro artistas invitados especialmente para ello (Sally Gutiérrez, Quirin Bäumlér, Luis Guaraní y Monika Baer) replicaron, filmaron o reconstruyeron críticamente algunas de estas piezas. Por su parte, Creischer y Siekmann presentaron fotografías de los *kipus* ausentes además del *Balcón del Bicentenario*, mientras Max Hinderer presentó una revista que reflexionaba sobre la figura

¹³⁰² Para un análisis e historia somera de la migración de esta obra, véase Francisco Godoy, «Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí», *Historia y Memoria* 4, Colombia (2012): 45-91. Como allí indico, la obra no le fue prestada debido a que, según argumentan, no pasaba por la puerta del museo. Sin embargo, la misma se presentó con anterioridad en dos exposiciones internacionales: *Gold und macht. Spanien in der Neuen Welt*, presentada en el Künstlerhaus de Viena, la Hungarian National Gallery de Budapest y el Josef-Haubrich-Kunsthalle de Colonia en 1987 y luego en *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*, en 1999-2000, expuesta en el propio Museo de América, y luego en el Palacio Nacional de México, su primer y único «retorno» a América.

del cerro y su relación con la coca desde la pintura ausente de una escena de la Pasión de la iglesia de San Pedro, en Potosí. Estas acciones se presentaron como pequeñas intervenciones que colindaban entre lo artístico, la cartela de exposición y la sala de interpretación.

Además de los artistas invitados, la muestra contó con otros veinte artistas o colectivos, completando un total de veintinueve obras contemporáneas que respondían a las obras coloniales. Los artistas participantes fueron Sonia Abián (Argentina/Barcelona); Anna Artaker (Viena); Christian von Borries, en colaboración con Creischer y Siekmann (Berlín); Matthijs de Bruijne (Ámsterdam/Pekín); Chto Delat? (Moscú/San Petersburgo); Stephan Dilemuth y Konstanze Schmitt, en colaboración con el colectivo de trabajadoras domésticas migrantes Territorio Doméstico (Múnich/Berlín/Madrid); Ines Doujak (Viena); Elvira Espejo (La Paz); Marcelo Expósito (Barcelona/Buenos Aires); Harun Farocki (Berlín); León Ferrari (Buenos Aires); Isaías Griñolo (Huelva); Dmitry Gutov y David Riff (Moscú); Rogelio López Cuenca (Nerja); Eduardo Molinari (Buenos Aires) y Zhao Liang (Pekín).

Algunos trabajos en particular desbordaron de forma radical lo que se entiende por práctica artística, principalmente a través de lo colectivo que se inmiscuye en análisis político-económicos y de políticas culturales. Cuatro son los casos en cuestión. El primero de ellos es CVA Group (TIPPA), una plataforma con sede en Londres coordinada por el corresponsal Anthony Davies, la cual presentó, a través de material de archivo recopilado, una cronología de la actual crisis económica comenzando con la South Sea Bubble del Londres del siglo XVIII, poniendo también en cuestión la propia estructura del Museo Reina Sofía en relación a su política de empleo.

Por otro lado se presentó una intervención del colectivo boliviano Mujeres Creando, que ya había expuesto en el Reina Sofía y otros espacios artísticos como la XXVII Bienal de São Paulo de 2006, curada por Lisette Lagnado. En São Paulo, María Galindo participó como artista de la selección oficial: en muros negros presentó reproducciones de fotografías del archivo Julio Cordero, con textos que interpelaban a los retratos de comienzos del siglo XX, además de grafitis como *No soy originaria, soy original*, y una carta a Evo Morales. Para *Principio Potosí* Galindo fue contactada en primera instancia por Max Hinderer, quien le enseñó el catálogo de *Ex Argentina*. Su intervención, además de dos grafitis —que replican la estructura sintáctica que utilizan normalmente en La Paz para intervenir la calle— presentó una serie de videos con acciones del colectivo, en un formato similar a su participación en *Versiones del Sur* (véase cap. 5.1.6). En esta ocasión, Galindo fue la única interlocutora con el museo.

También se presentó parte importante del Museo de Arte y Cultura de los Trabajadores Migrantes de la Casa de los Trabajadores Migrantes de Pekín, un museo autogestionado que recupera de forma reivindicativa la figura del migrante campo-ciudad —una operación similar se hizo en *Ex Argentina* con el Museo del Puerto de Bahía Blanca—. Finalmente intervino la PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales), conformada por diferentes agentes culturales de Andalucía. La plataforma presentó un folleto crítico que articula Al-Ándalus con las actuales políticas culturales en torno a la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, además de un texto en vinilo en relación a las políticas de representación de la Bienal.¹³⁰³ Esta plataforma, conformada por críticos, curadores y artistas andaluces, tiene entre sus miembros a Mar Villaespesa, curadora del proyecto *Plus Ultra* (véase cap. 4.1), Isaías Griñolo —quien participaba de forma individual como artista— y Miguel Benlloch.

Del listado completo de artistas contemporáneos, doce de los veintitrés artistas y colectivos mencionados antes habían participado ya del proyecto *Ex Argentina*. Esto

¹³⁰³ El texto completo se puede encontrar en el sitio web del colectivo, <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=3658>, última visita, 15 de julio del 2014.

evidencia, por un lado, un continuismo en una serie de artistas que reflexionan sobre las articulaciones entre arte, economía y política. No obstante, ante la invitación de formar parte de *Principio Potosí* este continuismo fue criticado por agentes como el Colectivo Situaciones, que había sido parte del proyecto *Ex Argentina*. El colectivo decidió no participar de la exposición ante lo que interpretaron como una normalización de un grupo estable de prácticas de arte y política para los artistas alemanes. Lo mismo ocurrió con el grupo Etcétera, que cuestionó las premisas del proyecto y optó por no involucrarse.¹³⁰⁴

Por otro lado, esta selección denota una falta de investigación curatorial que diese cuenta de la presencia de prácticas artísticas y activistas en el ámbito andino desde donde emerge la muestra. Se invitó a participar, como se ha podido ver, a dos bolivianas de Mujeres Creando, María Galindo y Elvira Espejo, pero no se consideró la presencia de artistas de la región que elaborasen una trayectoria de trabajo sobre el problema colonial andino.¹³⁰⁵ En esta línea de borradura de lo existente tampoco se consideraron las historias, lenguas e investigaciones locales que han ido reelaborando críticamente una tradición heredera de la filosofía de la liberación: pensadores locales que articulan el marxismo con los procesos coloniales, como Juan Carlos Scannone, Enrique Dussel o Aníbal Quijano.

Fueron estos gestos de negación los que en cierta medida incentivaron la renuncia de Rivera Cusicanqui y El Colectivo 2: cuando estos fueron invitados, la lista de artistas contemporáneos estaba prácticamente cerrada, lo que generaba la imposibilidad de intervenir en dicha selección. Por otro lado, más que un curador par —como los involucrados han relatado—, se les solicitó que fuesen «informantes» respecto a obras coloniales, historias y procesos locales. Finalmente, no se les permitió que presentasen la investigación que ellos llevaban a cabo —en torno a una serie de activaciones contemporáneas y populares de la imaginaria religiosa, entre otros problemas como el robo de patrimonio boliviano, la fiesta, los *kipus*, etc.— en sala y en el formato propuesto con videos y fotografías de ese trabajo de campo. Como bien resume Juan Batalla,

Los comisarios europeos denostaron la mirada del colectivo para distinguir entre «arte» —el trabajo político y estéticamente significativo que hacen quienes asumen el canon ilustrado— y las «prácticas folclóricas», empleando la lógica colonial que data de hace siglos: el arte es lo que hacen ellos y sus amigos, mientras que el folclore es lo que hacen los Otros.¹³⁰⁶

Hay que recordar además que, en la senda hegeliana, el propio Karl Marx entendió al Sur como un espacio contrarrevolucionario. Como bien indica Santiago Castro-Gómez,

La tesis hegeliana de los «pueblos sin historia», heredada por Marx, permite entender por qué razón este vio a Latinoamérica como un continente incapaz de desarrollar una estructura económica y social que le permitiera insertarse, con alguna esperanza de éxito, en el proceso revolucionario mundial. [...] Debido al carácter semi-feudal de sus relaciones sociales y a la orientación aristocrática de sus clases dirigentes, representadas típicamente por Bolívar, las sociedades latinoamericanas se estaban convirtiendo en un «enclave» de la contrarrevolución a nivel mundial.¹³⁰⁷

Continuando con cierta reticencia de los curadores a presentar video en sala, a El Colectivo 2 se le propuso que exhibiese en el suelo una serie de cómics narrando las

¹³⁰⁴ Información extraída de conversaciones con Diego Sztulwark del Colectivo Situaciones en Durham, durante el encuentro *Convergence. The Biogeopolitics of Emancipation*, noviembre del 2012, y de conversaciones con Nancy Garín en el encuentro *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales* en Bulegoa z/b, Bilbao, 2014. El Colectivo Situaciones y Tinta Limón publicaron además conjuntamente durante el desarrollo de *Principio Potosí* un libro de Silvia Rivera Cusicanqui. Véase Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010).

¹³⁰⁵ Teresa Velázquez, jefa de exposiciones del Museo Reina Sofía, les propuso entrar en contacto con el artista peruano Ángel Valdez, pero consideraron que su obra era demasiado representativa-literal.

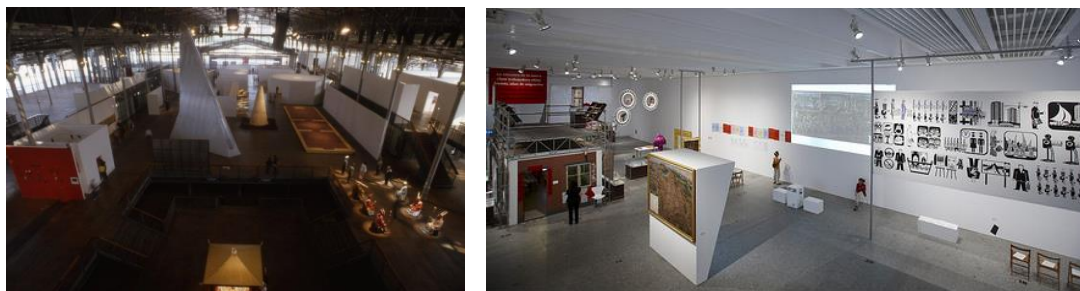
¹³⁰⁶ Juan Batalla, «Esquizoide. Vejámenes, desalientos e histeria crítica. Post-it city + Principio Potosí», *Sauna. Revista de arte* 1, 1, en http://www.revistasauna.com.ar/01_01/05.html, última visita, 21 de enero del 2014.

¹³⁰⁷ Santiago Castro-Gómez, *La postcolonialidad explicada a los niños* (Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005), 16.

experiencias. Dentro de la estructura andina, la opción del suelo resultó completamente indignante para los bolivianos, quienes decidieron abandonar el proyecto. Ante esto, el Departamento de Exposiciones ofreció otro espacio para que presentasen su propuesta junto a las cuatro obras históricas de su selección, pero ellos se negaron por indicación del *yatiri* que consultó la hoja de coca. El *yatiri* argumentó: «En Alemania, su Dios es el científico [...]. Si ustedes quieren hacer una Feria, y meterse [en el museo] por la fuerza, todo se va a trancar [...]. El libro puede ser algo de ustedes, ahí pueden decir lo que tienen que decir. El que quiere puede leer, el que no quiere, no». Optaron así por la presentación de su trabajo exclusivamente en formato libro, «integrante de la muestra pero a la vez desafiando lo que esta supone en términos teóricos y estéticos».¹³⁰⁸

Líneas de fuerza de una larga visita guiada

Sin este componente, los curadores de la exposición propusieron un montaje complejo que establecía espacialmente cruces horizontales y verticales entre las obras. Se presentó como un palimpsesto barroco y «mareador»¹³⁰⁹ donde el visitante tenía que activar las obras. Continuando de forma expandida el modelo de *Ex Argentina*, el montaje de la exposición diseñada en Madrid por María Fraile evitó las separaciones o espacios cerrados, abriendo un flujo a la interacción de las obras en un espacio diáfano cercano al montaje de *Magiciens de la Terre* en el área central del Grande halle de la Villette en París. Ahí, parafraseando a Peluffo, «no hay objetos “instalados” en el espacio museístico: hay un “espacio mental” instalado en el interior (y a las espaldas) del museo».¹³¹⁰ Por otro lado, Batalla indica la dificultad de acceder de forma autónoma a cada obra en *Principio Potosí*: «La intención de la curaduría, alejarlos de la posibilidad de que sus obras desplieguen una retórica propia».¹³¹¹



Vistas generales de las exposiciones *Magiciens de la Terre* (París, 1989) y *Principio Potosí* (Madrid, 2010). Fotografías de Deidi von Schaewen y de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Principio Potosí propuso un modelo espacial expandido, ya que las obras coloniales — acostumbradas a estar colgadas en muros — fueron puestas en el aire a partir de un sistema

¹³⁰⁸ El Colectivo 2, e-mail a Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez y el autor de esta tesis, 16 de diciembre del 2009.

¹³⁰⁹ La dimensión de mareo que propongo tiene que ver con construir un espacio que genere la sensación de descontrol del tiempo y el sentido de realidad. Esther Gabara lo plantea en términos de políticas de la ficción. Véase Esther Gabara, «Juro que es mujer». El increíble archivo fotográfico de Conchita Jurado y don Carlos Balmori. Las sexualidades en acción en el México de los '20», en *Cultura Visual e Innovación tecnológica en América Latina (desde 1840 a las Vanguardias)*, coord. Beatriz González-Stephan (México D. F.: Iberoamericana Vervuert Verlag, 2011).

¹³¹⁰ Gabriel Peluffo Linari, «Los espejismos de la libertad», en *Eztétyka del sueño* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001), 78.

¹³¹¹ Juan Batalla, «Esquizoide. Vejámenes, desalientos e histeria crítica. Post-it city + Principio Potosí», op. cit.

de barras verticales. Próximas al trabajo que Siekmann presentó en la Documenta XII, resultaba formalmente cercana al *Building Workers' Unions Exhibition* de Bayer, Gropius y Moholy-Nagy, entre muchos otros proyectos artísticos. Esta estrategia es parte de una tradición del diseño de exposiciones, con montajes como *Art of This Century* de Kiesler en 1942 o, en el ámbito germano, las exposiciones de Mondrian en 1968 y de Roberto Matta en 1974 en la Neue Nationalgalerie de Berlín. La exposición de grabados *Arte actual Iberoamericano* en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1977, opera con otra ideología esta supuesta experimentación curatorial.

El problema interpretativo de las obras —al igual que ocurrió en *Ex Argentina* con las fotografías de Tucumán Arde y de colectivos argentinos contemporáneos— aparece como el resultado de una estetización formalista de las obras que juega visualmente con la iconografía para establecer diálogos visuales que funcionan a nivel superficial por proximidad, sin entrar en las historias detrás de cada producción. La sala, además del sistema de barras, contó con dos plataformas y una serie de otros aparatos de extensión del cuerpo como sillas de árbitro de tesis, una escalera, binoculares y lupas que pretendían generar diferentes efectos de mirada en el espectador.¹³¹²

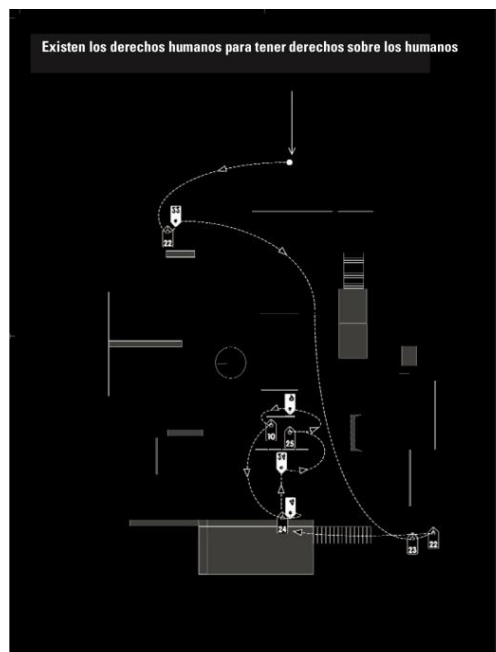
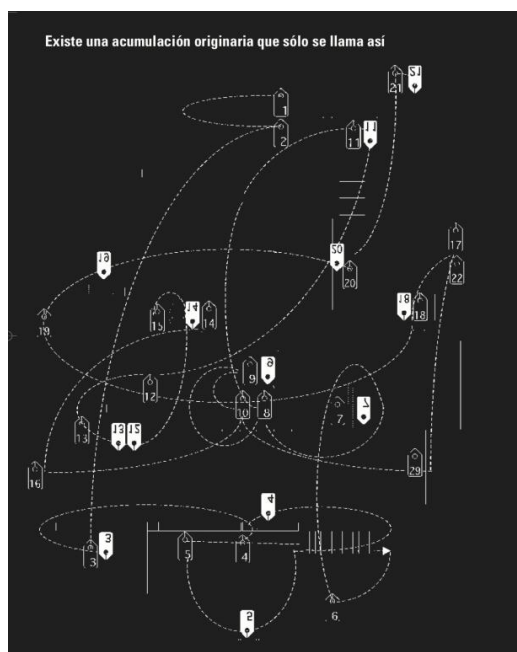


Primera imagen, inauguración de la exposición de Mondrian en 1968. Segunda imagen, vista de la exposición de Matta en 1974. Ambas en la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe.

El montaje también se presentó a modo de réplica de la pintura barroca, donde presentación y ocultamiento impiden la existencia de una única narrativa o linealidad espacial, al menos en términos de la formalización de la exposición. Resulta significativo en esto la asociación que se hizo en los debates de la antedicha PRPC en torno a la exposición como un mercado, que paradójicamente era la propuesta de Cusicanqui: «El mercadillo —seguramente una de las formas de trabajo que más identifica a los trabajadores gitanos, latinoamericanos y africanos en España— es uno de los correlatos poéticos de la forma de exponer de este Principio Potosí».¹³¹³

¹³¹² Se trataría de aparatos de extensión del cuerpo en la senda de lo que planteó Freud: «Los aparatos auxiliares que hemos inventado para el mejoramiento o para la ampliación de nuestros sentidos, están todos contruidos como los órganos de nuestros mismos sentidos o como una parte de ellos (anteojos, cámara fotográfica, audífono, etc.)». Sigmund Freud, *Nota sobre el «Block Mágico»*, citado por Ronald Kay, *Del espacio de acá* (Santiago: Ediciones Nómade, 2009), 22.

¹³¹³ Sin autor, «Pues las fotos documentan el trabajo de la PRPC», 22 de mayo del 2010, en <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=3664>, última visita, 5 de mayo del 2011.



A la izquierda, primer recorrido de la exposición, *Existe una acumulación originaria que solo se llama así*. A la derecha, segundo recorrido, *Existen los derechos humanos para tener derechos sobre los humanos*, según el montaje en el MNCARS.

Siguiendo el modelo de *Ex Argentina*, la exposición contó con una guía de treinta y seis páginas que estableció cuatro caminos posibles para leerla. Los caminos se seguían a partir de una numeración de las obras en anverso y reverso pegada al suelo —junto a otras iconografías que comento más adelante—, en la senda de lo que Herbert Bayer hizo en el *Building Workers' Unions Exhibition* de 1935 (véase cap. 1). La duración del tránsito por la exposición podía extenderse hasta seis horas, según relata Cuauhtémoc Medina.¹³¹⁴ En un formato cortazareano de *Rayuela*, como indica Jaime Vindel, la exposición presentó un «tono enunciativo [que] se encuentra a medio camino entre la autoridad y la altivez del sabio marxista».¹³¹⁵ De forma coherente, Juan Batalla indicó que la guía generaba «un circuito con idas y vueltas a través de la sala siguiendo un rígido trazado de nuestros anfitriones. La muestra habla de una opresión ideológica y económica, y en espejo nos somete a su propósito, en este caso colonizando nuestra visión».¹³¹⁶

El catálogo de la exposición presenta una estructura en nueve partes que sigue el modelo de la guía, incluyendo el mismo texto ampliado de esta. Allí, además de reflexiones sobre las obras, se presentan entrevistas y otros materiales relativos a estos problemas. Por ejemplo, en torno a la hispanidad entrevistan a Jorge Luis Marzo, uno de los curadores de la exposición *El defecto barroco* (véase cap. 6). La publicación cuenta con cerca de sesenta autores y la portada se propone como una imagen paródica a los sistemas de control del museo: la fotografía de la portada fue tomada por Siekmann en el momento en que pasaban por el escáner de seguridad la maqueta con que preparaban el diseño de la exposición en el Reina Sofía. A la imagen añadieron de forma sobrepuesta imágenes de algunas de las obras coloniales.

¹³¹⁴ Cuauhtémoc Medina, «Nuevo traje postcolonial», *Salonkritik*, julio del 2010, en http://salonkritik.net/09-10/2010/07/nuevo_traje_postcolonial_cuauh.php, última visita, 21 de enero del 2014.

¹³¹⁵ Jaime Vindel, «Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?», reseña, *Latinart.com*, en <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?id=326>, última visita, 15 de febrero del 2013.

¹³¹⁶ Juan Batalla, «Esquizoide. Vejámenes, desalientos e histeria crítica. Post-it city + Principio Potosí», op. cit.

Sustentado en una teoría marxista ortodoxa, el primero de los capítulos de la guía se tituló *Existe una acumulación originaria que solo se llama así*. Este recorrido establecía un camino complejo aunque unívoco («solo se llama así») por treinta y siete obras, partiendo por la reproducción a tamaño original en lápiz plateado y sobre un plástico semitransparente que, por encargo de los curadores, Bäumlér hizo de los cuadros *Infierno* y *Muerte* ubicados en la iglesia de Caquiaviri. Significativamente, estos enormes cuadros colgaban del revés, para dar cuenta de la dificultad de la mirada europea frente a estas representaciones, que los curadores vinculan a la teoría del *shock* de Naomi Klein; además, los curadores pegaron en el reverso una serie de reproducciones de grabados de Nieremberg que daban cuenta del sistema de copia de las imágenes. Los cuadros además colgaban a cerca de dos metros del suelo, lo que dificultaba la visión del contenido. Frente a ellos, se colocaron auriculares que reproducían sonidos de la fiesta del V Centenario de la iglesia de Caquiaviri, festividad que fue también registrada por El Colectivo 2.

Después de esta obra se solicitaba al visitante que atravesara la sala completa para encontrarse con el primer núcleo, que cruzaba directamente una obra contemporánea con una pintura colonial. Se presentaba allí la instalación de Eduardo Molinari *Los niños de la soja*, que integraba en su interior la pintura anónima del siglo XVII *Imposición de la casulla a san Ildefonso* y que custodia el Museo Casa Nacional de la Moneda de Potosí. Sin embargo, la guía indica que el visitante sólo se debía concentrar en la instalación de Molinari: un trabajo de archivo personal sobre el *agribusiness* y sus consecuencias nefastas en la Argentina. La instalación, pintada en un verde próximo al del óleo, constó de una serie de lavadoras que cruzaban el muro con sus tubos, además de un conglomerado de fotografías, una vitrina con dibujos y un libro autoeditado de distribución gratuita. Para Elena Rosauero, la instalación muestra

Demasiada dependencia de datos históricos y periodísticos y de conceptos adoptados por el artista, tanto de la jerga de la investigación (trans)genética (conceptos como recombinación, transgén, etc.), como de autores cercanos a la militancia política y sindical [...]; esto no deja lugar a demasiados juegos del lenguaje artístico pues el discurso (y el texto autoeditado por el artista con motivo de la exposición) se «come» a la obra.¹³¹⁷

Antes de pasar a la siguiente pieza, se indica que «este museo atrae a trescientos sesenta mil visitantes cada dos meses, hace gárgaras con ellos y los escupe como si fuera un surtidor. Se nos ha insistido siempre en que este proceso requiere una organización concisa. Vamos a sabotear la rapidez de su expedición».¹³¹⁸

¹³¹⁷ Elena Rosauero, «Arte, política e historia: estudio de caso de Eduardo Molinari», *Aisthesis* 52 (2012): 191.

¹³¹⁸ Guía de la exposición, 7.



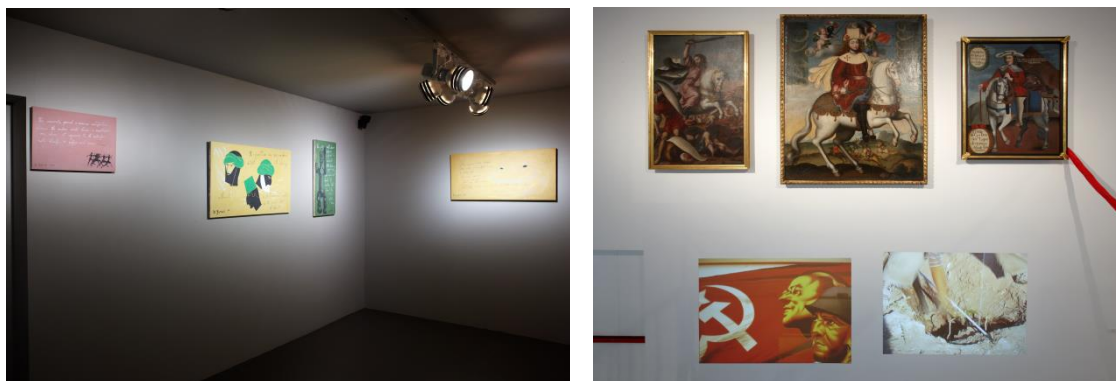
A la izquierda, instalación de Eduardo Molinari, *Los niños de la soja*, con el cuadro colonial *Imposición de la casulla a san Ildefonso* en el centro. A la derecha, mesa y ordenadores del proyecto *Mapa de Mataró* dirigido por Rogelio López Cuenca. Se puede ver atrás media imagen del cuadro anónimo *La masacre de Nagasaki*, la parte inferior de la reproducción del *Infierno* de Bäumlér y una de las dos piezas de León Ferrari 1492-1992. *V Centenario de la Conquista*, realizada en 1992. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Siguiendo las ideas de Marx, el recorrido dirigía a continuación al espectador hacia el otro lado del muro, donde se encontraba uno de los dos espacios cerrados en todo el montaje: una instalación realizada por el pintor ruso Dmitry Gutov y el crítico de arte inglés David Riff. La pieza *The Rosy Dawn of Capital* nació de un curso de inglés que Riff dictó en Moscú a partir de textos de Marx, el debate sobre la acumulación de riquezas en la América colonizada y la relación que los participantes veían con la Rusia contemporánea. La instalación presentaba pinturas sobre madera de Gutov —elaboradas durante las clases— con un audio que reproducía el debate que, a partir de un sistema de vibración, en ciertos momentos de la discusión generaba un temblor en las paredes. La discusión remitía también al cuadro al que el grupo había decidido responder: *Retrato milagroso de san Francisco de Paula*, que se encontraba colgado fuera de la sala junto a una reproducción del grabado que el óleo representa. Siguiendo el itinerario ruso, la guía indicaba subir al techo de esta sala para ver el video del colectivo Chto Delat? *The Tower: A Songspiel*.¹³¹⁹ Esta fue una de las tantas vistas aéreas e intencionadas que presentaba la exposición a través de los mencionados aparatos de extensión del cuerpo.

Desde esa plataforma donde se proyectaba el video, la guía indicaba mirar hacia la izquierda para encontrarse con las tres pinturas que representan a Santiago y al gallego López de Quiroga —dueño de minas en Potosí y otras regiones andinas en el siglo XVIII— que se hizo retratar sobre un caballo como Santiago (obra que se había visto en 1992 en *America, Bride of the Sun*). Debajo de ellos, apenas se podía ver la propuesta de Marcelo Expósito, que articulaba la historia de Santiago Matamoros y Mataindios con la desaparición de personas durante el franquismo. Como indica Jaime Vindel, este trabajo «estampa en la cara del público español una brutal imagen dialéctica de su historia [colonial]» presentándose como un «momento fuerte del recorrido».¹³²⁰ Su reducida visibilidad era seguramente una forma de protesta de los curadores frente a la invitación del artista por parte del museo. La guía, seguidamente, invitaba a bajar de la plataforma, sin mirar hacia el otro lado, donde se encontraba el trabajo de Sonia Abián.

¹³¹⁹ Este trabajo se presentó de forma autónoma en febrero del 2013 en el Cabaret Voltaire de Zúrich, en el marco del proyecto *The Translation*, curado por Basak Senova. Posteriormente ha sido enseñado en el Centre Fabra i Coats de Barcelona y TEOR/ÉTica de Costa Rica.

¹³²⁰ Jaime Vindel, «Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?», op. cit.



Fotografía de la izquierda, detalle interior de la instalación de David Riff y Dmitry Gutov, *The Rosy Dawn of Capital*, MNCARS. Fotografía de la derecha: abajo, vista aérea de la videoinstalación de Marcelo Expósito, *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)*; arriba, de izquierda a derecha, *Santiago batallando con los moros* (1690), de Lucas Valdés, Museo de Bellas Artes de Córdoba; *Felipe V convertido en Santiago Matamoros* (siglo XVIII), anónimo, Museo Nacional de Arte de La Paz; *Antonio López de Quiroga* (1660), anónimo, Museo Casa Nacional de la Moneda de Potosí. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Abajo, el recorrido saltaba hacia el pasado y situaba nuevamente en el centro a Potosí, invitando a contemplar los detalles de la obra *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* pintada de Gaspar Miguel de Berrío de 1758. Se indicaba que «lo que se ve en la imagen no es un infierno, sino una ciudad industrial»¹³²¹ y así ponían a la imagen en relación con «la mano invisible» de Adam Smith; dicho sea de paso, una mano que aparece mencionada únicamente una vez en el libro del autor y se ha convertido en un ícono de la cultura contemporánea. La obra de Berrío fue colgada en uno de los pocos muros que presentó la exposición. Tras él, se proyectaba el video de Harun Farocki *La plata y la cruz*, donde filmó detalles del cuadro e imágenes actuales de la ciudad como su reverso.¹³²²

Desde allí se invitaba al siguiente muro, que replicaba la estructura de la obra de los curadores *Atlas (Updating the Arntz and Neurath Atlas)* (véase cap. 6). Ubicado en el centro de la sala, este se constituyó en el cerebro de la exposición. Nuevamente con la lógica de anverso y reverso, el muro presentó un dibujo mexicano de 1677, custodiado por el Archivo de Indias de Sevilla, que representaba un sistema de amalgamación de la plata. Además presentaba una serie de reproducciones de un padrón de indígenas llevados a Potosí por el sistema de la mita, perteneciente al Archivo de la Casa de la Moneda y la Biblioteca Nacional de Bolivia. También se podían ver un par de reproducciones de páginas del libro *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala y cinco letras: A, B, C, D y E. En el reverso se encontraba otro dibujo mexicano de 1720, esta vez de una escafandra, y la obra contemporánea de Anna Artaker. La guía invitaba a mirar sólo dos elementos de este conjunto. Por un lado, el dibujo de la amalgamación de la plata, interpretada a partir de los efectos nefastos del mercurio, y la obra de Artaker. Esta presentaba una reproducción a lápiz de un mapamundi publicado en 1600 por Arnoldi di Arnoldi, intervenida por frotación con una réplica de una moneda potosina del periodo colonial, siguiendo los caminos mundiales de la plata. De la escafandra no se dice nada en este recorrido, pero se invita a dar la vuelta nuevamente y mirar las fotocopias pegadas al muro.

Desde allí el discurso curatorial introduce un nuevo elemento visual: la tijera. Presente tanto en la guía como en el espacio expositivo a partir de vinilos pegados en el suelo, esta va a funcionar como elemento de articulación y corte. Por eso, el corte que aquí

¹³²¹ Guía de la exposición, 9.

¹³²² La pieza fue adquirida posteriormente por el MoMA. En febrero del 2013 fue parte de la primera exposición monográfica del artista en la Argentina, *Harun Farocki. Videoinstalaciones y filmes*, en la Fundación Proa. Se volvió a presentar en el MNCARS en dos días del ciclo de video que se le dedicó en mayo del 2013.

establecieron a partir de la mita dirige a diferentes caminos. El primero tiene que ver con «la instrumentalización de la vida»¹³²³ y manda al espectador a un extremo de la sala donde se encuentran las dos obras de Ines Doujak, *E viva il cotello* y *Witches*. La primera de ellas —adquirida por el museo— consistía en los materiales de la performance realizada al finalizar la exposición: un traje, un libro y posteriormente una proyección. Durante la performance, un contratenor emulaba críticamente la figura de Farinelli con un cántico tomado de un confesionario de indios limeño del siglo XVI.¹³²⁴ La segunda obra consistía en marcos rellenos de lana con imágenes de mujeres y naturalezas en su interior. Estos flotaban en el aire justo frente a la mencionada réplica de Bäumler de *Muerte*. Esta articulación propiciaba el salto de los problemas macroeconómicos tratados en las obras anteriores a la biopolítica y particularmente a su relación con el feminismo de donde bebe Doujak.



Imagen de la izquierda, videos de *Mujeres Creando* junto a celosía y la obra colonial *Las novicias*. Se aprecia también el reverso de la *Virgen-cerro* y en un lateral dos acuarelas de Melchor María Mercado. Imagen de la derecha, lienzo de Siekmann, *Dubai-Horizonte expandido*. Abajo se ven las sillas con los textos que explicaban la performance realizada en colaboración con Creischer y Von Borries. Al otro lateral, la réplica audiovisual realizada por Sally Gutiérrez proyectada al tamaño real del cuadro ausente *Entrada del virrey arzobispo Morcillo a Potosí*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lorea, MNCARS.

Continuando con esos cruces feministas, la guía llevaba al espectador a una de las obras paradigmáticas de la pintura colonial andina: la *Virgen-cerro*. Los curadores de la muestra decidieron traer a Madrid la pieza custodiada por el Museo Nacional de Arte, posterior y con muchos menos detalles que la que alberga el Museo Casa Nacional de la Moneda. Estas pinturas presentan la fusión de la Virgen con la Pachamama, siendo una de las piezas más claras del barroco colonial en su apropiación y resignificación local no-victimista. Los curadores no consideraron en su lectura este proceso histórico de subversión, «sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe»,¹³²⁵ provocando rupturas y reelaboraciones locales en una «cultura de la resignificación».¹³²⁶ En la exposición, la *Virgen-cerro* estaba articulada en un triángulo que despliega el segundo eje feminista de la muestra.

¹³²³ Guía de la exposición, 11.

¹³²⁴ La performance fue realizada en Madrid en septiembre del 2010, poco antes de clausurar la exposición. En ella, un contratenor vestido con un traje que dejaba al descubierto sus zonas genitales cantaba el confesionario mientras daba vueltas a las páginas del libro en blanco, que tenía además una cubierta de piel de serpiente. Sobre el libro se proyectaba otra performance de una anciana. Esta fue acompañada de un folleto en inglés, alemán, castellano y aymara realizado por la artista. Para ver la performance en su versión madrileña y alemana respectivamente, consúltese <http://www.youtube.com/watch?v=CLVrSAzx7Q4&lr=1> y <http://vernissage.tv/blog/2010/10/19/eviva-el-cotillo-performance-by-ines-doujak-at-haus-der-kulturen-der-welt-berlin/>, última visita, 15 de julio del 2014.

¹³²⁵ Boris Bernstein, «Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”», *Criterios*, La Habana, 5-12, enero (1983) - diciembre (1984): 267.

¹³²⁶ Nelly Richard, «Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia», en *La estratificación de los márgenes* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), 55.

La pintura se presentó inserta en un muro. En su frente, el cuadro fue contrastado con un grafiti de María Galindo que rezaba *Ave maría, llena eres de rebeldía*. Junto al reverso del cuadro se proyectaban los videos que registraban algunas acciones de Mujeres Creando en La Paz. Particularmente significativas fueron dos acciones: una donde suben por los cerros paceños a una virgen-*barbie*, que es lavada por cholas; otra, donde presentan la acción llevada a cabo en un mercado de frutas y verduras donde insertaron una gigantografía de la virgen-cerro, cuadro que es literalmente desnudado, mientras sus columnas del Plus Ultra son rotas y la cabeza de Felipe V es cortada. No obstante, como la propia María Galindo ha expresado, resultó sumamente complicado comprender o tomar atención a los trabajos porque «el contexto de *Principio Potosí* era demasiado abigarrado para deglutir nada».¹³²⁷ Las propuestas más radicales fueron así absorbidas por la máquina discursiva del proyecto general.

A un costado de la proyección se encontraba una celosía, por la que se podía ver el cuadro *Las novicias*, perteneciente al convento de Santa Teresa de Potosí, replicando la estructura conventual en que se encontraba el cuadro antes de viajar. En su reverso se presentó otro grafiti de Galindo, que decía *Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, por eso, tú me tienes harta*, frase utilizada con anterioridad por Mujeres Creando en las calles de Potosí. En la celosía se podían recolectar dos tarjetas de invitación a unas fiestas religiosas en Bolivia llamadas prestes, que Mujeres Creando intervino. La primera, llamada *La virgen de los deseos* (homónimo de la sede del colectivo en La Paz), realizaba un llamamiento a la liberación de los deseos de las mujeres, todas pecaminosas y orgullosas de ello. La segunda representaba la figura de Santiago y su actualización a través de la presencia de empresas europeas en Bolivia. La pieza fue acompañada por un audio que reproducía una lectura feminista de la iconografía de *Las novicias*. La guía, sin embargo, indica que primero se debía mirar las dos obras coloniales, sin prestar atención a la intervención contemporánea, dejándola como clausura de este núcleo o micro-capítulo.

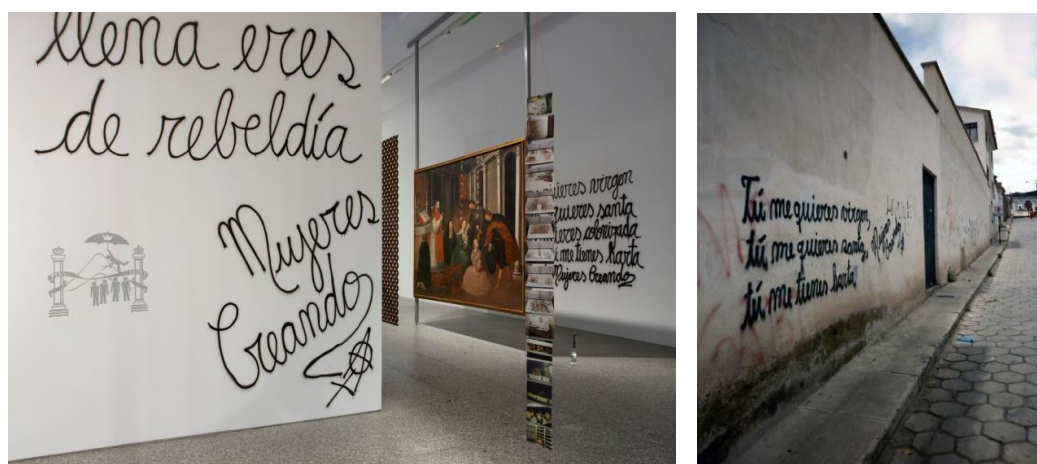


Imagen de la izquierda, grafitis frente a cuadro de *Las novicias* y logo de la exposición pintado en plata. Colgando, intervención relativa a los *kipus* ausentes. La imagen de la derecha reproduce el grafiti de Mujeres Creando en Potosí. Fotografía de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS y web Grafiti escritos en la calle, en http://www.escriosenlacalle.com/detalle_grafiti.php?Grafiti=418&Pos=4&o=categorias&C=5&page=3

Posteriormente, la guía invitaba al visitante a regresar al espacio donde se encontraba la instalación de Molinari, nombrada en el texto como «la lavandería». En esta ocasión se

¹³²⁷ E-mail personal de María Galindo recibido el 4 de junio del 2012.

invitaba a estudiar la obra colonial ubicada en su interior, indicando el punto de vista desde donde debía ser mirada. Centrados en la figura de santa Lucía, indican: «Esta eliminación/estilización del cuerpo femenino es un último paso lógico del control y la explotación de la vida».¹³²⁸ No se hace referencia a la articulación de la obra colonial y contemporánea en ese espacio. De ahí, se sugería mirar el cuadro *Virgen de la Natividad* perteneciente a la parroquia de Sorata, a unas tres horas de La Paz. Esta obra fue encontrada por los vecinos del pueblo y una de los miembros de El Colectivo 2, Gabriela Behoteguy.¹³²⁹ Al no tener realmente una explicación dentro de la narrativa curatorial alemana, la pieza se presentó en una esquina de la sala, en altura y sin un contexto interpretativo. Coherentemente, en la guía fue incluido únicamente un análisis realizado por Behoteguy sobre la obra.

Siguiendo con la reflexión feminista de la exposición, la guía invitaba a dirigirse hacia la obra de Elvira Espejo *Los caminos de los santos*. Estableciendo un recorrido de la Virgen de la Candelaria de Tenerife hacia los Andes, Espejo propuso un *kipu* gigante dentro del cual se ubicaba la obra colonial de Luis Niño. La instalación fue completada por una serie de representaciones del camino a su poblado y un audio con canciones interpretadas por la misma artista, para reflexionar sobre los procesos globales del textil desde su localidad. Siguiendo con este fenómeno, la guía invitaba a revisar la obra de Rogelio López Cuenca sobre la industria textil en Mataró. Resulta significativo que López Cuenca formulara una serie de propuestas al equipo curatorial para producir una obra nueva, como hizo el resto de artistas de la exposición. Ni una de sus propuestas fue aceptada, argumentando principalmente que en cuanto hombre no podía trabajar con temáticas feministas.¹³³⁰ En su lugar presentaron el sitio web del proyecto *Mapa de Mataró* que el artista había desarrollado un año antes en un taller con un colectivo de artistas donde se encontraban Daniela Ortiz, Laura Marte, Roser Caminal y otros. Mejor leer este conflicto en las propias palabras del artista:

De la experiencia más embarazosa que haya vivido en los años que llevo trabajando en «esto». Nunca he sentido más presión y dirigismo, y además, con argumentos tan doctrinarios e ingenuamente dogmáticos que difícilmente podía dar crédito a lo que me estaba pasando: ¡dos proyectos rechazados, dos!, antes de que los comisarios decidieran qué trabajo mío era el que mejor encajaba en su proyecto. Esa elección, finalmente, no me pareció equivocada, solo que nos podíamos haber ahorrado mucho tiempo y esfuerzo empezando por ahí.¹³³¹

Tras revisar el extenso material presentado en el sitio web de Mataró, la guía solicitaba regresar a la instalación de Elvira Espejo pero esta vez para observar sólo el cuadro colonial. Nueva tijera y nuevo corte para regresar al muro de los listados de mitayos y comentar desde Marx un dibujo de Guamán Poma. Este corte configuró un apartado centrado en las intervenciones colectivas. Se incitaba al espectador a caminar hacia una mesa gris —como la plata— con la aportación de Hinderer: una maqueta de la revista *NOID* que reproducía en su portada la obra *Cristo flagelado* de San Pedro de Potosí, cuyas heridas replican los agujeros mineros del Cerro Rico. La revista incluía textos e imágenes diversas sobre este problema y su relación con la coca, en la senda de los *Cosmococas* de Oiticica que

¹³²⁸ Guía de la exposición, 14.

¹³²⁹ Dentro de la serie de videos del libro *Principio Potosí Reverso* se incluye uno que muestra el momento en que el cuadro es desdoblado y estirado en la nave de la parroquia. El equipo de El Colectivo 2, junto a una restauradora, hablan con la comunidad respecto al sentido de la obra. Esta fue restaurada en los talleres del Ministerio de Culturas de Bolivia, con apoyo financiero de la AECID y con una afluencia de devotos interesados en lo que se veía realmente en el lienzo. Tras la clausura de la exposición en La Paz, el MNCARS financió la construcción de una sala adyacente a la parroquia para poder colocar la obra. Varias obras más fueron restauradas con apoyo de la AECID para participar de la exposición.

¹³³⁰ López Cuenca había propuesto, entre otras cosas, trabajar sobre la representación de las mujeres indígenas en los textos de Colón.

¹³³¹ E-mail personal de Rogelio López Cuenca recibido el 24 de agosto del 2010.

Hinderer estudiaba en aquel momento para su tesis doctoral.¹³³² Para consultar la revista, se ofrecieron guantes blancos de restaurador. Seguidamente el espectador debía girarse para ver una de las obras de los curadores-artistas, incluida en un último momento en la exposición. Esta fue la única obra contemporánea expuesta con el sistema de flotación en barras de las obras coloniales. La obra constaba de dos partes: un gran lienzo a doble cara con iconografías realizadas por Siekmann —el trabajo gráfico de la exposición también lo desarrolló él—, donde se narraban ciertos procesos de trabajo ilegal en Dubái a partir de una iconografía universalizante en su simplicidad. Esto le permitía, en palabras de Heidegger, concebir «el mundo entendido y aprehendido como una imagen»;¹³³³ la pintura fue acompañada de unas sillas con un texto que contaba la conferencia performativa realizada con ese lienzo en el 2009 en la Temporäre Kunsthalle de Berlín. En La Paz se presentó además un video de dicha performance. Tras este lienzo se encontraba la mencionada intervención del CVA Group.

Quisiera destacar que en la exposición en La Paz, a modo de clausura, Rivera Cusicanqui y El Colectivo 2 pusieron en práctica una performance-mercadillo en el acceso al Museo Nacional de Arte, parodiando en torno a las condiciones del comercio del arte. En ella, al igual que en la presentación del catálogo en Madrid, se vendieron diferentes elementos además del libro, y Rivera Cusicaqui gritó por la calle peatonal invitando a ingresar a ese mercado del arte.

Tercera tijera y retorno al muro central. Se insistía entonces al espectador en que, tras observar estos trabajos vinculados a la explotación laboral, regresara al lienzo de Berrío para comprobar que allí las personas fueron eliminadas. Se debía centrar la mirada en las pequeñas figuras pintadas en negro que aparecen en los márgenes de la obra. Desde allí se instiga al espectador a ir hacia el otro lado de la sala para contemplar las impresionantes acuarelas del siglo XIX de Melchor María Mercado, las cuales se encontraban divididas por un muro que las cortaba tanto a ellas como a la instalación de Matthijs de Bruijne. Para los curadores, las acuarelas representaban la continuidad del modelo colonial en términos de opresión fundado en la mita, ya en tiempos de la República. Frente a ellos Matthijs de Bruijne presentó una mesa idéntica a algunas donde se fabrican las pantallas de LCD, que él vio en sus viajes a China. En las pantallas se mostraban reproducciones monocromas de los dibujos (en Berlín y La Paz estos fueron reemplazados por fotografías de trabajadores chinos), mientras al otro lado se reprodujeron textos de diez entrevistas que realizó el artista a trabajadores migrantes. Según la lectura curatorial, los trabajadores chinos seguían el principio de negación de las subjetividades en el trabajo forzado.

El camino asiático continuaba con la presentación del Museo de Arte y Cultura de los Trabajadores Migrantes, incluido por iniciativa de De Bruijne. Sobre el museo se planteaba que «no es estatal como el otro más grande dentro del que nos movemos, sino autoorganizado».¹³³⁴ El montaje del museo constó de varias partes distribuidas en dos platas de una estructura: en su interior, la reproducción supuestamente literal de una vivienda precaria de un trabajador migrante, con un video que mostraba la presencia infantil en el proceso. En los exteriores, un sinnúmero de paneles estadísticos, herramientas de trabajo, tarjetas de identidad, postales, etc., más un libro bilingüe editado para la exposición y que se entregaba a los visitantes que lo solicitaban. Una instalación sumamente compleja en términos de las lecturas posibles en un marco artístico de interpretación. El museo fue intervenido curatorialmente por dos elementos: por un lado, en un costado de la estructura se colgó un cuadro pintado por Monika Baer que replicaba el pequeño lienzo de un ángel azotando a un trabajador vendado que hacía rodar los molinos de producción de la plata.

¹³³² Posteriormente a la exposición, el curador publicó el libro: Sabeth Buchmann y Max Jorge Hinderer, *Block-Experiments in Cosmococa — Program in Progress* (Londres: Afterall, 2013).

¹³³³ Citado en Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (Londres: Routledge, 1999), 6.

¹³³⁴ Guía de la exposición, 19.

El lienzo original, ubicado en la iglesia Jesús de Machaca, fue robado tras la visita de los curadores y su evidente puesta en valor. En segundo lugar, y dentro de una de las vitrinas de la segunda planta del museo chino, se incluyó un pequeño libro europeo donde aparece el grabado de esta imagen. El libro se presentó abierto en la página siguiente, donde se muestra el ángel produciendo una cerámica; como respecto al museo chino, estas imágenes intentan reflexionar sobre la división del trabajo. En este caso y otros, como bien indica Vindel, existen «excesos asociativos que conducen a tender puentes entre formas de explotación cuya historicidad se resiste a la aparente equivalencia generada por el mero establecimiento de una relación entre fenómenos dispares».¹³³⁵



A la izquierda, interior de la estructura construida para el Museo de Arte y Cultura de los Trabajadores Migrantes, donde se reproduce una vivienda, se proyecta un video en un monitor y se presentan fotografías tomadas por los niños de las comunidades sobre su entorno. A la derecha, una de las piezas de *Witches* de Ines Doujak frente a la reproducción de Bäumlér *Muerte*. Fotografías de Joaquín Cortés / Román Lores, MNCARS.

Finalizaba este recorrido bajando de la plataforma del museo autoorganizado. Allí se encontraba la instalación *Triunfo de las domésticas activas*, un proyecto de Konstanze Schmitt y Stephan Dillelmuth en colaboración con el colectivo madrileño de trabajadoras domésticas migrantes Territorio Doméstico.¹³³⁶ El proyecto consistió en que Schmitt y Dillelmuth enseñaron a las mujeres una reproducción del cuadro *Triunfo del Nombre de Jesús*, de la misma iglesia que el anterior ángel, no presente en la exposición. Discutiendo el cuadro, entre todas pintaron en el centro feminista ocupado Eskalera Karakola una respuesta al mismo

¹³³⁵ Jaime Vindel, «Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?», op. cit.

¹³³⁶ A comienzos del 2013, tanto Andreas Seikmann como Matthijs de Bruijne fueron parte del proyecto *The Grand Domestic Revolution GOES ON*, cuya exposición en el Centre for Contemporary Art Derry~Londonderry (CCA) en Irlanda del Norte (tras pasar por The Showroom en Londres y Casco en Utrecht), se centró en las condiciones laborales domésticas, inspirados en el «feminismo material». Seikmann colaboró para ello con el colectivo ASK! (Actie Schone Kunsten), mientras que De Bruijne lo hizo con Domestic Workers Netherlands. El proyecto de Territorio Doméstico ha sido recuperado en el 2014 dentro de la exposición que el autor de esta tesis curó junta a Carolina Bustamante en La Casa Encendida de Madrid. Además, el colectivo ha utilizado las herramientas performativas en una serie de otras acciones, clausurando la muestra con una *Pasarela fashion: desfile de las últimas tendencias precarias en el servicio doméstico*. Véase Francisco Godoy y Carolina Bustamante, *Crítica de la razón migrante* (Madrid: La Casa Encendida, 2014).

en tamaño original, actualizándolo a su contexto y demandas. A él agregaron unos engranajes de madera —que utilizan ellas en su imagen pública— y ruedas, partiendo a la manifestación del 28 de marzo, Día por los Derechos de las Trabajadoras Domésticas, representando en la plaza Jacinto Benavente una performance donde actuaban sus situaciones diarias y los problemas que ello implica. Bajo el lema «Sin nosotras no se mueve el mundo», continuaron la representación en la Puerta del Sol. Tanto el registro de la performance como los elementos utilizados (monos, escobas, alfombra y carteles) fueron integrados a la instalación.

El segundo recorrido, *Existen los derechos humanos para tener derechos sobre los humanos*, incitaba al visitante a regresar al acceso de la sala para dirigirse a una pequeña mesa a la derecha, donde se encontraba una edición contemporánea de *El Primer Nueva Crónica y Bueno Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, definiendo a este en la senda de Gayatri Spivak¹³³⁷ como quien «se dota a sí mismo del poder de hablar».¹³³⁸ Establecieron allí una descripción del libro en términos de demanda de derechos humanos por parte de Guamán Poma al rey. Siguiendo esta premisa se invitaba a visitar la instalación de Isaías Griñolo, quien había enseñado su trabajo a Creischer en el seminario organizado por Nuria Enguita en la UNIA *Narrativas en fuga I. Alice Creischer*, en marzo-abril del 2009. La instalación presentó una lectura situada de su Huelva natal como espacio colombino y de «acumulación originaria», donde se articula la especulación mercantil con la explotación de mano de obra migrante sin papeles. La instalación conjugó material documental con una videoinstalación de una vista aérea de la región, y culminó con una carta del artista dirigida al entonces rey Juan Carlos I.

Siguiendo con el recorrido de demandas donde supuestamente habla el subalterno, la guía invitaba a seguir el camino al otro extremo diagonal de la sala. Allí se encontraba la videoinstalación de Zhao Liang *Petitioners*. Esta presentó una serie de monitores con registros fílmicos de migrantes chinos solicitando mejoras en sus condiciones de vida, las cuales biopolitizan escribiendo las demandas en sus vestuarios. Liang tomó además algunos de estos trajes, los embalsamó y convirtió en esculturas-lámparas donde se exaltaba el mensaje escrito. Seguidamente, el espectador era invitado a subir de nuevo las escaleras por las que antes lo hiciese para ver el video de Chto Delat? y los Santiagos. La guía indicaba entonces que el espectador se debía concentrar en la instalación de Sonia Abián. *El Aparatoángel* respondió a dos obras coloniales, una presente y otra ausente. La primera fue la *Santísima Trinidad* —una de las pocas imágenes que quedan de los cristos de tres caras—. Esta pintura en particular, además, coloca en su centro la representación de María. La segunda obra a la que respondió Abián es la serie de los arcángeles arcabuceros de la iglesia de Calamarca.¹³³⁹ La artista diseccionó la figura de los arcángeles —que articulan en su representación evangelización y colonización—, construyendo capas de los mismos hechas de papel de periódico de noticias de violencia e imágenes en plástico transparente de representaciones renacentistas de los arcángeles.

Finalizado este punto, la guía prescribía «hacer una pausa y reflexionar sobre lo que sucede en esta ruta», señalando enseguida cuál debía ser esa reflexión: «Se trata claramente del Estado, de su violencia y sus leyes que condicionan y acompañan el proceso de acumulación. Y se trata también de la posibilidad de que exista un poder de alzar la voz contra ese proceso»,¹³⁴⁰ aunque insistía en que esta exterioridad del proceso resulta ser un análisis demasiado simple. Con esta complejidad encubierta, el espectador fue llamado a bajar nuevamente las escaleras y regresar al cerebro de la sala: allí debía observar otra vez la

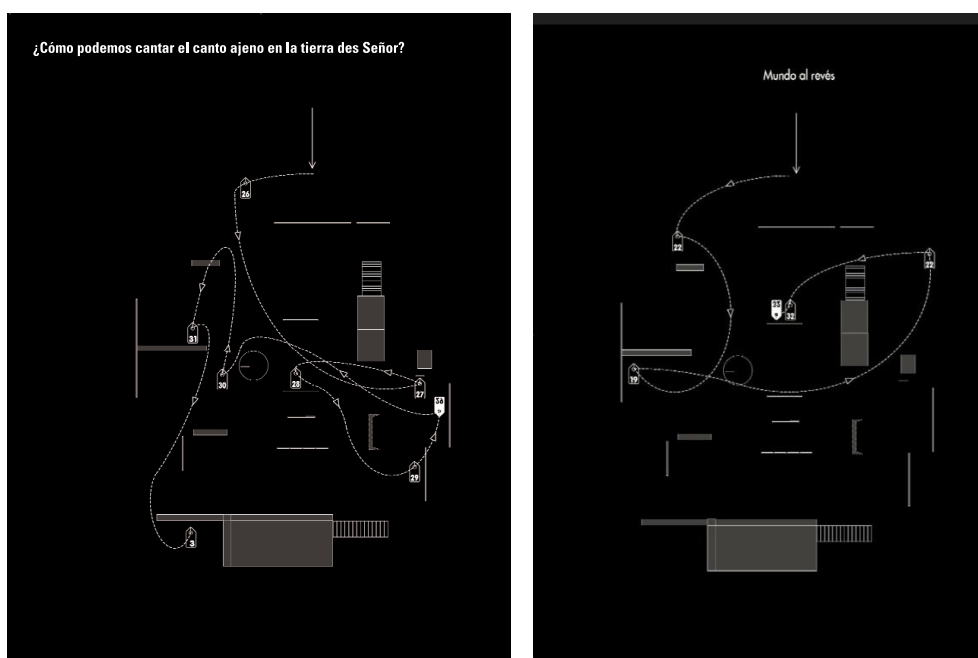
¹³³⁷ Gayatri Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?* (Barcelona: MACBA, 2009).

¹³³⁸ Guía de la exposición, 22.

¹³³⁹ Esta impresionante serie de 1680 fue restaurada para ser presentada en dos exposiciones en Estados Unidos, *Masterpieces of Bolivian Colonial Art: 16th to 18th Century*, presentada en The Menil Collection en Houston en 1994, y *Angels of the Andes*, presentada en el Meadows Museum de Dallas en 1995.

¹³⁴⁰ Guía de la exposición, 25.

escafandra para reflexionar sobre el control de las monedas —de los barcos saqueados y hundidos— tanto como de los cuerpos en su proceso de individuación. El recorrido se cierra analizando el *Retrato milagroso de san Francisco de Paula*, ubicado debajo de la respuesta de Abián a los arcángeles arcabuceros. Esta obra originaria del proyecto, que representa a un ángel terminando el retrato del santo ante la muerte del pintor, para los curadores remite a una problemática fundamental en los debates del proyecto: la categorización. Para ellos, en un lenguaje de corte victimista, la imagen representa «la represión que implica la categoría de artista [...]. En este proyecto, hemos chocado siempre con este dictado de la identidad y la identificación (ser artista, curador, activista, colonizado, descolonizado, de acá, de allá, otro, indígena, español, alemán)» para concluir diciendo que «muchas de las formas de trabajo aquí presentadas están anudadas a una praxis política que infringe este dictado de las identidades adjudicadas y del poder final de la historia, porque consideran más importante la intervención en las condiciones que su verdad».¹³⁴¹ Esta crítica al criterio de verdad fue tal vez una de las contradicciones mayores del proyecto, en cuanto enunciado delimitado y delimitador de formas e interpretaciones frente a una crítica que se autosituaba como resistente frente a un supuesto ataque institucional.



Tercer recorrido de la exposición *¿Cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?* y cuarto recorrido, *Mundo al revés*, para el montaje en el MNCARS.

El tercer recorrido partió de la inversión de la pregunta originaria propuesta en el subtítulo de la exposición. La frase primera se entendió como la pregunta de cómo evangelizar en tierras ajenas, mientras esta, en su retorno a la península, vino a plantear simbólicamente cómo intervenir el discurso cristiano-occidental con supuestos cantos ajenos, pero sobre todo cuestionó la «defensa de la libertad artística».¹³⁴² El recorrido invitó nuevamente a regresar al acceso de la sala donde se encontraba la espectacular obra de León Ferrari *1492-1992. V Centenario de la Conquista*, una de las pocas obras contemporáneas no comisionada y que fue agredida por grupos reaccionarios en Buenos

¹³⁴¹ Guía de la exposición, 26.

¹³⁴² Guía de la exposición, 28.

Aires en el 2004.¹³⁴³ También se menciona una segunda obra del artista, que respondía al *Infierno* frente a él. Esta consistió en una fotografía del cuadro colonial que, en un gesto paródico, Ferrari intervino con pegatinas. Para que dialogase con la réplica del cuadro colonial, la pequeña fotografía fue colgada a más de dos metros de altura sobre la otra obra del artista, resultando su visibilidad prácticamente nula. Posteriormente el visitante debía dirigirse al centro-izquierda de la sala; junto a la revista *NOID* se encontraba una pintura de Francisco Moyén titulada *Cristo de las cruces*. El artista, condenado por la Inquisición, no entró en el relato en relación a la libertad y censura artística de Ferrari, sino que lo situaron en términos de los procesos de comercialización y migración de las imágenes.

Continuando con obras coloniales, se indicaba caminar ahora hacia el lienzo *La masacre de Nagasaki*, que representa la ejecución de veintiséis monjes franciscanos y jesuitas. En la línea de la anterior obra, la pintura fue parte del eje reflexivo en torno a la circulación global de las imágenes que trabajaba una obra como la de Artaker. Sobre este tema la guía volvía a dirigir al espectador a la propia obra de los curadores, realizada a propósito de la implicación alemana en la construcción del hasta ahora frustrado Museo Universal en Dubái. Y es que para los curadores esta obra respondía al cuadro ausente que custodía el Museo de América de Madrid, *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí* de 1718 y que en sala se presentó a partir de un registro en video alaborado por Sally Gutiérrez, donde se ve el cuadro y una serie de restauradores midiendo la luz que el foco de la cámara le proyectaba. Además se podía escuchar un audio presuntamente ficcional donde una visitante boliviana cuestionaba a la directora del inexistente Museo de Cultura Hispánica Cristóbal Colón de Madrid en torno a la obra y su ubicación. Este audio en realidad correspondía a una recreación de un cuestionamiento que María Galindo realizó efectivamente a la directora del Museo de América, Concepción García Sáiz, en torno al problema patrimonial presente en la custodia española de la obra. El cuestionamiento, registrado en una grabadora por Galindo, fue realizado en el contexto de la visita al museo que se organizó en el seminario *Principio Potosí. Modernidad y la llamada acumulación originaria*.

La conexión entre Morcillo y la obra de los curadores/artistas estaba en la estetización de los sujetos implicados en las dinámicas de explotación de «una imagen producida para contribuir a que las relaciones de poder y sus procesos se contemplen a sí mismos». Esta afirmación incluso fue llevada a la estructura del propio museo como espacio narcisista: «Hemos intentado conducirlo a usted y a nosotros mismos fuera del estómago de un fetiche».¹³⁴⁴ Desde allí se continuó el problema museal con la intervención curatorial que daba cuenta de la negación del préstamo de los *kipus* del Ethnologisches Museum de Berlín, como otro estómago-fetiche. Luego se daba un salto al Balcón del Bicentenario y a la intervención de la PRPC: la primera con una rueda giratoria donde se podían ver fotografías del Día de la Hispanidad en Madrid en el 2009, y la segunda en relación a la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. Antes de pasar a la última obra de este recorrido —la instalación de Molinari nuevamente—, en un gesto casi heroico, los curadores se preguntan: «¿Y conseguiremos salir y sacarlo a usted del estómago del fetiche, sin caer de nuevo en otra cámara digestiva, es decir, convertidos en una prueba más de su espíritu liberal?».¹³⁴⁵

El último recorrido de la exposición fue *Mundo al revés*. Partiendo una vez más desde el acceso a la sala, el visitante debía volver a revisar la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma para abrir el libro en una página específica donde se encuentra un dibujo que representa explícitamente la expresión del mundo al revés en relación al cambio de las estructuras jerárquicas entre clero y mitayos. Desde allí se sugería al visitante que atendiese

¹³⁴³ Un estudio detallado sobre este evento se puede encontrar en Andrea Giunta, *El caso Ferrari* (Buenos Aires: Ediciones Licomodio, 2009).

¹³⁴⁴ Guía de la exposición, 30-31.

¹³⁴⁵ *Ibíd.*, 32.

una de las acuarelas de Melchor María Mercado que, de manera explícita, también presenta el mundo al revés. Desde ese punto, el visitante tenía que ir al otro extremo de la sala y ver otro dibujo de Guamán Poma que fue reproducido junto a la *Crisis Chronology* de CVA Group (TIPPA).

El último eje de la exposición cerraba con una de las obras que había sido seleccionada por Rivera Cusicanqui: *Vista del Cerco de la ciudad de La Paz*, una réplica de 1880 de un cuadro de 1781 que representa las revueltas contra el dominio español de Túpac Katari y su mujer, Bartolina Sisa. Los curadores de la exposición quisieron colgar el cuadro al revés, como una representación literal del *mundo al revés*, pero por motivos de conservación de la obra esto no les fue permitido. El mundo al revés, paradójicamente. Al situarse el visitante bajo el cuadro —colgado a dos metros y medio de altura—, sobre su cuerpo se debía proyectar un video de Christian von Borries, *The Dubai in Me*, donde daba vueltas en *loop* la imagen de unos trabajadores escapando rápidamente, e invertidos.

Consecuentes con el carácter representacional de la última obra aludida, la guía finalizaba con la siguiente afirmación: «Ahora: tome la hoja, guárdela rápidamente en el bolsillo, tome carrerilla, atraviése corriendo los puestos de seguridad, los controles de rayos, cruce la primera y la segunda entrada, el patio, pase por delante de esas fauces gigantes de la cafetería, escúrrase por allí, por el hueco de la puerta... y ya está afuera, en la calle». A esto agregaron un epílogo sumamente interesante en relación a la función híbrida de la pintura colonial y las posibilidades de desvío de su lectura que «puede suponer formas de intervención política unilaterales y polémicas, intromisiones ilegítimas, cuya posibilidad y cuya libertad se deben precisamente a la renuncia de la posesión de la verdad».¹³⁴⁶ A continuación se analiza la exposición, su dispositivo y su discurso, a partir de esa renuncia a un criterio de verdad.

El espíritu germánico es el espíritu del Nuevo Mundo

En la primera mitad del siglo XIX, mientras en América se estaban consolidando los nacientes Estados-nación, Hegel planteó en Alemania la superioridad del espíritu noreuropeo sobre otras formas de conocimiento, sustentado en su supuesta racionalidad. En este sentido, afirmó que

El Espíritu germánico es el Espíritu del Nuevo Mundo, cuyo fin es la realización de la verdad absoluta, como autodeterminación infinita de la libertad, que tiene por contenido su propia forma absoluta. El principio del Imperio germánico debe ser ajustado a la religión cristiana. El destino de los pueblos germánicos es el de suministrar los portadores del Principio cristiano.¹³⁴⁷

Para Hegel, tanto la política como la estética eran vehículos para la realización de la verdad absoluta: autodeterminación infinita de la libertad que tiene por contenido su propia forma absoluta. No es difícil descubrir en la afirmación hegeliana el eco de aquella estructura mental que a fines del siglo XV produjo y justificó el «descubrimiento» de América, haciendo que los conceptos de *modernidad* (en su sentido germano-hegeliano) y de *nuevo mundo* funcionaran y se relacionaran entre sí necesariamente de manera jerarquizada. Lo nuevo, así, no tendría valor en la historia mundial más que como naturaleza o cuerpo, es decir, como fuente de la que beber para la evolución del espíritu germánico, que sería tanto verdadero como universal.

¹³⁴⁶ Ibid., 36.

¹³⁴⁷ Georg W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946), 258.

Esta alianza histórica entre Nuevo Mundo, mundo germánico y cristianismo, da pistas para entender la posición de verdad absoluta adoptada por los curadores de *Principio Potosí*. Si bien existe una intención manifiesta de su parte de revertir lógicas hegemónicas, rompiendo con discursos eurocéntricos y desenterrar historias menores para incluirlas en un relato disidente, las estrategias discursivas y curatoriales dieron cuenta de ese otro espíritu de mando y de posesión de la verdad. Esto se concreta en varios ejemplos que dan cuenta de un «eurocentrismo subliminal»¹³⁴⁸ heredero de esta posición hegeliana de mando.

En primer lugar, se encuentra la ya mencionada guía, que reflejaba los desequilibrios internos de la investigación curatorial. Mientras el primer recorrido, el de la acumulación originaria, que había sido trabajado en el seminario en el Museo Reina Sofía meses antes, iba a ser el más complejo y desarrollado, un elemento clave en el mundo andino como es el mundo al revés iba a ser tratado con la máxima simplicidad y esquematismo. La guía, como se ha podido ver, establecía una estructura rígida —contraria a la apertura del montaje— que insistía de manera permanente en el camino a seguir por el visitante: dónde mirar, la interpretación que se debía dar, la pregunta que plantear y el tiempo que debía tomar para ver cada obra. Esto considerando «que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de posesiones».¹³⁴⁹ Así, el aparato-guía venía a desvelar el intento de domesticar el impulso «autónomo» de la mirada y de forzar al visitante a establecer asociaciones, recorridos y énfasis específicos, promoviendo un prototipo de visitante sin autonomía de mirada. Por otro lado, la guía establecía una tautología que se empecinaba en interpretar las obras, una y otra vez, según el recorrido y los criterios de verdad estética y política que manejaban los curadores en cada recorrido, neutralizando la potencia crítica de cada una de ellas. La densidad narrativa de la estructura del discurso llegaba hasta el punto de agotar al visitante «real» y su implicación personal con los procesos señalados por las obras.

Siguiendo los planteamientos de Mieke Bal en relación al vínculo activo del espectador con las obras, estos modelos guiados deciden y predeterminan los modos de visión, significación y acción de los espectadores, eliminando su subjetividad a la hora de acercarse a las producciones artísticas.¹³⁵⁰ La estrategia curatorial contradice los planteamientos de Jacques Rancière en relación al *espectador emancipado* donde plantea que «el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición».¹³⁵¹ Esta emancipación del espectador conecta con la crítica cultural latinoamericana necesariamente situada y arriesgada, que pretende evadir el control y la administración de las diferencias por parte del poder.¹³⁵²

Principio Potosí operaba contrariamente a estos planteamientos. El visitante fue pensado como un «ignorante» que debía seguir el camino progresista y lineal —aunque los planos fuesen curvilíneos— hacia el conocimiento verdadero de la crítica, «reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos».¹³⁵³ Esto pudo llegar a provocar en el espectador lo que Joaquín Barriandos ha llamado *microcolonialidad* o *formas biopolíticas de colonización*, que «utilizan el peso histórico de la dependencia cultural [...] y gestiona las políticas de autosignificación cultural».¹³⁵⁴ De forma más sencilla y convencional lo planteó

¹³⁴⁸ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (México D. F.: UNAM-El Equilibrista, 1995).

¹³⁴⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castellón: Elliago Ediciones, 2010), 19.

¹³⁵⁰ Tuve oportunidad de tratar este asunto con mayor desarrollo en Clara Garavelli y Francisco Godoy, «La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina* y *Principio Potosí*», en *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, op. cit.

¹³⁵¹ Jacques, Rancière, op. cit., 16.

¹³⁵² Véase Nelly Richard, ed., *Debates críticos en América Latina. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, 3 tomos (Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuerpo Propio / Revista de Crítica Cultural, 2008-2009).

¹³⁵³ Citado en César de Vicente Hernando, «Principio Potosí: la emancipación del espectador», *Rebelión*, Madrid, 17 de agosto del 2010, en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=111454>, última visita, 15 de octubre del 2010.

¹³⁵⁴ Joaquín Barriandos, *Geoestética y Transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo* (Gerona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007), 167. En esta línea de trabajo, resulta pertinente consultar en el ámbito indio Ashis Nandy, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism* (Delhi: Oxford India Paperbacks, 2010).

en *ABC* Javier Montes: «La asunción de una postura imposible y paternalista que da por sentada la “alienación” del Otro-hormiga y su incapacidad para formular por su cuenta los términos de su propia representación: la “envidia del etnógrafo” decía Foster. El lugar resbaladizo del “mecenazgo ideológico”, avisaba Benjamin».¹³⁵⁵ A diferencia de la recepción en prensa de *Versiones del Sur* en el 2000 (véase cap. 5.1), la mayor parte de la crítica española —con la excepción de Rocío de la Villa— veía así problemática a la exposición.

Desde una situación geográfica en el Sur como es la historia y presente de Potosí, el proyecto curatorial se desplazaba y deslocalizaba en el mundo en términos genéricos. Los curadores ejercían el control sobre este mundo decidiendo qué entraba y qué no entraba en él, además de desde dónde y hacia dónde se recorría. A la vez, defendían la borradura de toda marca identitaria, de identificación o alteridad que pudiera estar subentendida en el proyecto, con el fin de «superar las barreras del intercambio y la traducción transculturales sobre la base de la integración aglutinadora».¹³⁵⁶ Siguiendo las ideas de Barriandos, ello supuso la «omisión de la distancia etnográfica» y la «ficción de la transparencia antropológica»¹³⁵⁷ que asumiría un proyecto de intención global. La razón germánica permitía entonces arrogarse la autoridad de la verdad para establecer dicha cartografía que no era capaz de dar cuenta de historias locales.

Manuel Borja-Villel vio una potencial línea de escape en la misma violencia de la estructura de adoctrinamiento propuesta desde la curaduría. Para el director, se trataba de «una exposición intrínsecamente hostil [...] algo de brutal, antagónico, impermeable».¹³⁵⁸ El aspecto productivo de esta hostilidad se situaría en el mismo *display* que contradice tanto la linealidad narrativa tradicional como la propia estructura del proyecto guiado. El montaje, como un palimpsesto de lugares comunes y desconocidos, abría la posibilidad a que el «espectador emancipado» pudiese dejarse llevar de forma autónoma, activando las obras a partir de las tramas de sentido que cada visitante considerase oportunas, haciendo caso omiso del mandato curatorial. Es reseñable en este sentido el que la exposición haya causado interés en sectores tan diversos como comunidades bolivianas migrantes o en académicos de historia del arte colonial o historia de América —cuyas lecturas diferían con la propuesta— estableciéndose como un espacio que podríamos entender como «democrático».

Es importante indicar además que la selección de las obras tanto coloniales como contemporáneas seguía un doble criterio. En primer lugar, en torno a lo colonial se estableció un carácter nacional boliviano y «descubridor» de obras supuestamente olvidadas. Como bien indicaba Carlos Jiménez, presentaba «una modernidad revisitada a golpes de pura intuición»,¹³⁵⁹ ya que no daban cuenta ni debatían con la tradición de historiadores del arte dedicados al estudio del arte colonial o se posicionaban en relación a las múltiples renovaciones disciplinares que la teoría crítica andina ha generado en el mundo andino desde Aníbal Quijano a las corrientes del feminismo decolonial vinculadas a FLACSO en Ecuador. En este sentido, la selección de arte colonial se tornó *otrificante* y primitivista al limitarse a ser una referencia documental del pasado, como un espectáculo de objetos figurativos vaciados de sentido en su trama histórica y contemporaneidad en el mundo andino. En Berlín y de forma privada —medio en serio, medio en broma—, Andreas Siekmann comentó que para dicha sede deberían haber traído algún indígena para atraer más público, frente al éxito que estaba teniendo la exposición *Soma* de la artista belga

¹³⁵⁵ Javier Montes, «De humanos y hormigas», *ABC*, 22 de mayo del 2010, 27.

¹³⁵⁶ Joaquín Barriandos, op. cit., 191.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, 188.

¹³⁵⁸ Entrevista a Manuel Borja-Villel por María Galindo en Radio Deseo, La Paz, febrero del 2011. La entrevista puede ser escuchada en <http://radiodeseo.com/pag/archivo/2011/especiales/potosi-lapaz-inau.htm>, última visita, 11 de marzo del 2015.

¹³⁵⁹ Carlos Jiménez, «El Principio Potosí», 11 de mayo del 2010, en <http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com.es/2010/05/el-principio-potosi.html>, última visita, 11 de marzo del 2015.

Carsten Höller en el Hamburger Bahnhof. En esta se presentaban, entre otros muchos elementos, una serie de ciervos que habían tomado hongos alucinógenos. Los indígenas alucinados, sin duda, hubiesen traído más atención a la HKW.

La relación que se estableció con el Nuevo Mundo, en este caso Bolivia, fue entonces de carácter fetichista. Las obras coloniales fueron a vivir en su pasado sin entablar conexiones con la actividad viva que muchas de ellas tienen en sus contextos enunciativos (particularmente religiosos) ni se plantearon como una forma de subvertir la norma europeizada de la calidad artística como criterio de distinción. Las pinturas coloniales se presentaron como documentos formalmente atractivos que aparecen peligrosamente desde «la estetización del Otro como la mirada del turista».¹³⁶⁰ En este sentido podemos trasladar literalmente a *Principio Potosí* una afirmación que Ana Longoni realizó sobre *Ex Argentina*, si cambiamos «Tucumán Arde» por «pintura colonial» y «Colonia» (la ciudad alemana) por «Madrid»:

La búsqueda de una bella forma, equilibrada y prolija en el montaje en Colonia fue parámetro explícito de la curaduría. La opción por dejar que la imagen sola componga un relato visual fue evidente en el prolijo recorrido de las fotos seleccionadas para representar a Tucumán Arde [...]. Todavía me pregunto si hay alguna otra forma de exponer Tucumán Arde hoy que no parta de admitir que la obra como tal (en tanto proceso situado en una trama histórica particular) no existe ni puede volver a existir. Solo queda partir de que se trata de un documento histórico, y reponerle un contexto preciso [...]. Comprender y no completar Tucumán Arde, reactivar su sustrato utópico, su tremendo ímpetu inaugural sobre nuestro tiempo, ¿será ese el camino para desmitificarlo?¹³⁶¹

Por su parte, la selección contemporánea se establecía a partir de un criterio amistoso entre artistas procedentes del mundo noreuropeo, a lo que se sumaron algunos lazos argentinos establecidos en el proyecto *Ex Argentina*. Para Estrella de Diego, el criterio fue más radical aún según la fisonomía de «te veo con cara de Principio Potosí».¹³⁶² La inclusión boliviana se presentó como un requisito ineludible para establecer un vínculo local, así como la española apareció como un requisito por parte de las instituciones que organizaban y financiaban el proyecto. En este sentido, el «objeto/sujeto de estudio» desde donde partía el proyecto no modificó la perspectiva teórica, política o estética que el equipo alemán traía y replicaba a partir de su anterior proyecto curatorial.

Es necesario mencionar que durante el proceso de producción de la exposición el equipo alemán planteó la posibilidad de incluir obras de la colección del Museo Reina Sofía, a modo de crítica institucional al propio acervo del museo, para presentarlas en los muros perimetrales de la sala, que se habían dejado intencionadamente vacíos, ya que el dispositivo de exposición se planteó exento o flotante en relación al lugar que lo albergaba. Estos muros se entendían como lugar de contacto con el museo. Con este fin, los curadores se reunieron con responsables del área de colecciones y solicitaron información sobre obras que tuviesen relación con América Latina, colonialismo y acumulación originaria pero sin una línea temporal, geopolítica o incluso técnica de desarrollo. Incluso Siekmann planteó incluir, sin saber su nombre ni su ubicación, a la *Montserrat* de Julio González, identificándola como «indígena». Ante la propuesta de algunos trabajos en fotografía y grabados, esta idea fue desestimada por los mismos.

La relación entre verdad del discurso germano y visualidad fue evidente también en su relación con la institución. El equipo alemán asumió una posición de antagonismo contra el museo en una lectura maniquea de la crítica institucional desde el marxismo ortodoxo que colindaba con los lugares comunes de la crítica de izquierda bienintencionada y paternalista. Con ello, no pusieron en duda la estructura institucional ni provocaron, como comentó

¹³⁶⁰ Clara Garavelli y Francisco Godoy, «La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina* y *Principio Potosí*», en *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, op. cit., 200.

¹³⁶¹ Ana Longoni, «La legitimación del arte político», op. cit.

¹³⁶² Estrella de Diego, «Principio Henri Rousseau», *El País*, 28 de agosto del 2010.

Borja-Villel, una «voluntad de cambio institucional en el Museo Reina Sofía».¹³⁶³ La actitud agresiva y deslegitimadora no permitió que el proyecto asumiese a la institución como espacio de posible autorreflexividad en relación a sus condiciones materiales de producción. Bien al contrario, fue asumido como lo demoníaco: el infierno cargado de monstruos con las fauces abiertas a punto de devorar cualquier iniciativa crítica como la suya. Esto quedó explícito en la primera propuesta editorial del catálogo que los curadores redactaron. Esta indicaba, por ejemplo, que el proyecto representaba «una carga extrema para las instituciones y que estuviera constantemente a un paso de suspenderse», o que «prácticas como las que proponemos, que en ocasiones ignoran deliberadamente las relaciones de la división del trabajo y la delimitación de competencias, son prácticamente desconocidas». Indicaban también que las instituciones no están acostumbradas a producir proyectos de investigación¹³⁶⁴ y que, por el contrario, establecen «procedimientos institucionales [que] nos parecieron muchas veces prácticamente represivos».¹³⁶⁵

Ante ello, un amplio equipo involucrado en el museo respondió con una contra-editorial que fue elaborada en un vacío agosto en el que cada uno desde su lugar de vacaciones aportó con ideas, la cual nunca fue publicada (véase anexo II). Allí se dejaba claro, por ejemplo, que la exposición nunca estuvo en peligro de ser suspendida:

Muy por el contrario, ha sido promovida y complejizada a partir, entre otras cosas, de discusiones internas y seminarios internacionales donde, dicho sea de paso, las posibilidades de enriquecer el debate con intelectuales como Serge Gruzinski o Alberto Moreiras se vieron coartadas e interpretadas como amenaza en esa dualidad entre un «nosotros» fijo de artistas y comisarios y un «ellos» promovido por el museo. [...] Nunca entendieron los comisarios que, en los dos últimos años, el Reina ha estado experimentado en nuevas formas de institucionalidad, colaborando estrechamente con diversos colectivos y desarrollando diversas formas de agencia.¹³⁶⁶

Este conflicto quedó materializado por parte de los curadores en la producción de camisetas que repartieron entre algunos de los involucrados en el proyecto con el logo de la exposición y la frase «*I have survived to the Reina Sofía administration*».

Finalmente, y ligado a los puntos anteriores, se encuentra la imposibilidad por parte del equipo alemán de comprender las formas-otras de producción de conocimiento y visualidad, como las propuestas por la cuarta ala curatorial boliviana. En este sentido resulta sumamente acertada la afirmación de Olu Oguibe en relación a que «resulta un tanto malicioso argumentar que podemos prescindir de ciertos curadores y curadoras argumentando que la cultura de origen es algo irrelevante para una visión curatorial [...] bajo el supuesto de que sus orígenes o su bagaje no conciernen de forma clara e inmediata a determinado tema o concepto curatorial».¹³⁶⁷ En este caso específico, el conflicto es aún más radical en cuanto que prácticas como las que ha desarrollado Rivera Cusicanqui se mueven de la academia a la producción cinematográfica, el culto a los muertos o la fiesta, y viceversa. La socióloga lleva a la práctica muchas de las premisas con las que trabaja y es desde su experiencia viva en relación a lo religioso —la presencia de una *ñatita*¹³⁶⁸ en su casa

¹³⁶³ Entrevista a Manuel Borja-Villel por María Galindo en Radio Deseo, La Paz, febrero del 2011.

¹³⁶⁴ Tras la llegada de Manuel Borja-Villel, el Museo Reina Sofía se ha planteado como una plataforma de investigación. En el ámbito expositivo, esto se ha visto con la promoción de proyectos como *Principio Potosí*, pero también con otros como *Desvíos de la deriva*, curada por Lisette Lagnado y María Berrios; *Atlas*, curada por Georges Didi-Huberman o *Perder la forma humana*, curada por la Red de Conceptualismos del Sur. Por otro lado, en el ámbito de los programas públicos, la creación del Centro de Estudios, las becas de investigación y el trabajo con redes independientes, entre otras iniciativas, son un claro ejemplo de la vocación investigativa de la institución.

¹³⁶⁵ Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann, «Editorial» (sin publicar), julio del 2010. Archivo MNCARS.

¹³⁶⁶ VV AA, «Nota para los comisarios». Archivo MNCARS.

¹³⁶⁷ Olu Oguibe, «African Curators and Contemporary Art. Notes and Responses to the “São Paulo Letter”», 2001. En http://www.camwood.org/African_Curators_and_Contemporary_Art.html, última visita, 11 de marzo del 2015.

¹³⁶⁸ Según una tradición andina que se remonta a Tiahuanaco, el *ajayu* («espíritu», en aymara) continúa ligado al cráneo tras la muerte. De ahí la tradición de mantenerse vinculados a estos cráneos, las *ñatitas*, ofreciéndoles abrigo, hojas de

o su participación activa en grupos de baile popular— que construye y cuestiona simultáneamente los aparatos teóricos que trabaja. Este giro epistémico fue probablemente el que causó mayor quiebre en relación a una práctica curatorial situada en el marxismo y la racionalidad como espacios de saber únicos y autorizados. Como bien ha planteado Quijano, «pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa occidental. Porque eso, en verdad, es pretender para un provincianismo el título de universalidad».¹³⁶⁹

Conformado el discurso de forma unidireccional de Norte a Sur y con una estructura monolítica, una curaduría así, aunque se proponga como un dispositivo crítico, genera «una condición acomodaticia de las políticas de representación transcultural y las alejaría intangiblemente de su anhelo de convertirse en una resistencia efectiva».¹³⁷⁰ Con ello se mitificaba una forma de conocimiento racional proponiéndola como metodología única y operando aquello que Aníbal Quijano ha denominado «colonización del imaginario».¹³⁷¹ Resulta paradójico que en proyectos como *Principio Potosí*, que intentan poner en tela de juicio la modernidad y su sistema capitalista desde los discursos y miradas periféricos, no quepan ideas pluriversales, donde diferentes aproximaciones epistemológicas y estéticas puedan disentir y cohabitar en lo contemporáneo. Por el contrario, establecen lineamientos claros y verdades respecto a asuntos que son de amplio debate y que deberían permanecer en tensión. En esta misma línea de frustración Carlos Piegari, coordinador del área de comunicación y juventud de la Federación de Entidades Latinoamericanas de Catalunya, comentó que «la sensación que flota en el aire madrileño inspira a pensar en algo así como: “Seamos políticamente correctos y montemos una exposición crítica con la conquista y colonización de América por España, pero... que se note lo menos posible...”».¹³⁷²

Para concluir, si pensamos el montaje como forma autónoma al discurso, este podría ser analizado como una obra de arte total. En cuanto *display* presenta una estructura anómala a los montajes expositivos de curadurías con obras de arte de otros. Estas se presentaron como parte de una escenografía que respondía a las estrategias artísticas típicas de Siekmann y Creischer. La ausencia de cartelas identificativas de las obras, por otra parte, subrayaba la continuidad de un formato expositivo en el que se eliminaba la distancia entre las temporalidades, entre un arriba y un abajo y entre los distintos espacios de la sala diáfana. Este palimpsesto se puede entender como una intervención artística personal y subjetiva, que produce una fractura en las convenciones del trabajo curatorial. Ello se manifestaba en la crítica de la exposición como dispositivo globalizado del museo de arte contemporáneo occidental. Debe entenderse también en relación con ello la ambivalencia de la posición de los artistas presentes en la muestra, quienes permanentemente cruzan la barrera entre artista, curador y activista. Es ahí donde reside de forma más incisiva el potencial poético y político de la reversión de la historia, articulada de forma espacial simultáneamente como yuxtaposición y desacuerdo.

Principio Potosí fue diseñada para enseñar el mundo «tal cual» se plantea desde la Alemania de los curadores como verdad. No se trataba de inventarlo o ponerlo en tensión

coca, velas, cigarrillos o flores. Esta vinculación entre el mundo de los vivos y los muertos tiene como punto álgido el día de la festividad de las *ñatitas*, el 8 de noviembre de cada año.

¹³⁶⁹ Aníbal Quijano, «Colonialidad y modernidad/racionalidad», en *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, comp. Heracio Bonilla (Bogotá: FLACSO / Ediciones Libri Mundo / Tercer Mundo Editores, 1992), 447. [Primera publicación en Aníbal Quijano, ed., *Perú Indígena* 29, 13, Lima (1991): 11-20].

¹³⁷⁰ Joaquín Barriendos, op. cit., 165.

¹³⁷¹ Aníbal Quijano, citado en Santiago Castro-Gómez, «(Post)Coloniality for Dummies: Latin American Perspectives on Modernity, Coloniality and the Geopolitics of Knowledge», en *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, eds. Enrique Dussel y otros (Durham y Londres: Duke University Press, 2008), 281.

¹³⁷² Carlos Piegari, «Hay un cadáver en tu Guggenheim», 4 de junio del 2010, en http://www.tribunalatina.com/es/notices/hay_un_cadaver_en_tu_guggenheim_26701.php, última visita, 6 de septiembre del 2012.

con la propia estructura institucional a modo de espacio reflexivo; por el contrario, se trataba de un manifiesto propuesto desde una ingenuidad defensiva que quiso abarcarlo todo y presentar, literalmente, el sistema-mundo moderno/colonial. Independientemente de ser un ensayo fallido, sus planteamientos no dejaban de ser urgentes y necesarios en el contexto de la celebración acrítica de los bicentenarios.

Intentar activar lo contemporáneo a través del pasado, y viceversa

*This exhibition could also be considered as an attempt to focus our attention on the European side of imperialism, to question Western hegemony and the mechanics by which Europe consolidated its Empire and continues to consolidate it.*¹³⁷³

La articulación simultánea de pasado y presente que toma como eje *Principio Potosí* no fue una novedad. El proyecto de Catherine de Zegher y Paul Vandenbroeck (véase cap. 4) fue pionero en ese tipo de articulación expositiva al plantear un modelo que parte de la premisa de que la imagen europea —y particularmente española— que se tuvo durante la Conquista de América como bárbara, se ha perpetuado como «*equally ethnocentric, though less consistent: now we think of dictators, social violence, inequality, Liberation theology, guerrilla, silent, melancholic Indians and exuberant Latinos living on salsa, sensuality and exotic pleasures*».¹³⁷⁴ Si bien el problema teórico-político planteado varía en cuanto ellos se centraban exclusivamente en las relaciones entre los Países Bajos y América, la yuxtaposición de pasado y presente no fue muy distinto a la que casi veinte años después propondría *Principio Potosí*.

Para encontrar antecedentes a esta metodología cabría remontarse a la genealogía clásica de las exposiciones surrealistas o al propio proyecto inicial de Alfred Barr en el MoMA, que concebía al *display* como un contenedor que incluía referencias del pasado como «*a Fayum portrait, a Byzantine panel, Romanesque miniatures, Gothic woodcuts [...] African and pre-Columbian objects*».¹³⁷⁵ El proyecto *F(r)icciones* continuó de forma radical esta senda (véase cap. 5.1.2), así como la *Filipiniana* curada en el 2006 por Juan Guardiola o ciertas operaciones propuestas por Gustavo Buntinx en el Perú a través del Micromuseo. Contemporáneamente, otros curadores han retomado este tipo de propuestas. Por ejemplo, Grant Watson presentó en el 2011 en Iniva de Londres la exposición *Social Fabrics*. Tomando como ejes la mencionada obra producida por Creischer para el MACBA y un trabajo de la artista india Sudhir Patwardhan, presentó el textil como catalizador de relaciones entre historia colonial, relaciones laborales, tratados internacionales y políticas militantes. Además de las obras de las artistas, se presentaron entre otros elementos una serie de acuarelas indias del siglo XIX colonial.¹³⁷⁶

Al menos tres exposiciones en el 2012 han dado cuenta también de esta práctica. Un proyecto como *Global Flows*, curado por Ingrid Schlegel y Lillian Slezak en la Tufts University Art Gallery, podría ser un ejemplo. En la exposición se presentaron cerca de veinticinco piezas de arte contemporáneo e histórico de periodos y sitios tan diversos

¹³⁷³Catherine de Zegher y Benjamin Buchloh, «Ver America. A Written Exchange», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 226.

¹³⁷⁴Paul Vandenbroeck, «Incomprehensibly, the Sun Turns Pale and Ashen Mother Moon Seems Ill from Fear», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 15.

¹³⁷⁵Kirik Varnedoe, «The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art», en *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change*, Studies in Modern Art, 5 (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1995), 20-21.

¹³⁷⁶En el marco de esta exposición, los curadores de *Principio Potosí* volvieron a reunirse por primera vez tras haber terminado el proyecto en Bolivia. Realizaron una presentación del proyecto en el marco de los *Exhibitions Studies* de Central Saints Martins College y un taller en el Centre for Research Architecture de la Goldsmiths University.

como el Renacimiento italiano, el arte contemporáneo estadounidense, el arte islámico, africano o asiático como espacios de confluencia sin una narrativa direccionada. La Manifesta IX, *The Deep of the Modern. Contemporary and Historical Art in Dialogue with Heritage*, presentada en la antigua mina Waterschei en Genk, Bélgica, vino a plantear otro modelo anacrónico o transhistórico. La Manifesta, curada por Cuauhtémoc Medina en compañía de Dawn Ades y Katerina Gregos, incluyó una reflexión que, articulada en torno a la historia minera, presentó no solo obras contemporáneas internacionales, sino una amplia sección de piezas históricas de los siglos XIX y XX que reflexionaban sobre la industria del carbón.

De forma más somera, la Documenta XIII de Kassel curada por Carolyn Christov-Bakargiev, en su sala central, «el cerebro», remitió a las claves interpretativas del evento a la manera que lo hacía el cerebro de *Principio Potosí*, presentando una serie de piezas desde el siglo II a. de C. en Asia Central, en adelante, para desde allí remitir a los problemas conceptuales trabajados en las obras distribuidas por Kassel.

Marres, Center for Contemporary Culture de Maastricht en Holanda, presentó en 2013 *Il faut que le masque ait dansé*, donde Sophie Berrebi presentó objetos de la colección privada de Tony Jorissen junto a obras de Sara van der Heide, Pauline M'Barek, Jean-Luc Moulène y Alain Resnais y Chris Marker articulados en función de cuatro conceptos: ritual, asociación, historia y mirada. En ello se oía un lejano eco de la exposición africana que el MoMA organizó ya en 1935, *African Negro Art*.

Finalmente, dentro de la problemática latinoamericana, se encuentra la exposición del 2012 *Caribbean. Crossroads of the World*, organizada por El Museo del Barrio, el Queens Museum of Arts y The Studio Museum in Harlem, curada por Elvis Fuentes, Edward Sullivan, Lowery Stokes y otros. En un montaje extremadamente abigarrado, las obras se contrapusieron a partir de seis ejes temáticos que relacionaban los problemas de la raza, la cultura creole, lo ritual, etc. Imágenes desde el siglo XVIII hasta nuestros días incluían diálogos insólitos entre la pintura académica y el arte contemporáneo, las prácticas experimentales de los años setenta y la pintura popular.

Estas operaciones dan cuenta, primero, de un interés creciente por ver de forma anacrónica y transhistórica la configuración de la historia del arte de corte narrativo-lineal a modo de subversión del canon. Sin embargo, esta operación presenta una serie de peligros desde el momento en que la exotización y folclorización de producciones pasadas se torna presente. A partir de un modelo formalista que se centra en la iconografía representada, esta perspectiva no da cuenta de los complejos procesos de producción y actualización de esa visualidad en sus contextos locales de vida, para retornar una y otra vez a la fetichización de lo subalterno.

7. Geopolítica de los flujos expositivos

En una situación colonial donde los/as oprimidos/as son denegados de una «posición enunciativa» desde la cual podrían articular su propia historicidad (Spivak), la improbable tarea de restituir esta voz solo podría realizarse mediante un minucioso análisis de las huellas, torsiones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes, cuya legitimidad y poder prescriptivo resultarían así puestos en tela de juicio.¹³⁷⁷

Esta tesis se ha propuesto generar un mapa de las aproximaciones curatoriales a las prácticas artísticas latinoamericanas dentro del Estado español, siendo esta una cartografía que está signada por las relaciones de hegemonía que median entre unos centros que marcan ideológicamente los sistemas globales de representación. El impulso crítico que anima este esfuerzo no es el de representar una geografía de los «condenados de la tierra», como diría Fanon, sino el de poner en tensión contextos de origen y recepción con el fin de reconfigurar mapas que activen políticamente la dimensión colonial de la nomenclatura latinoamericana, tal como Olu Oguibe lo ha planteado en relación a África.¹³⁷⁸ Se trataría, por tanto, de un reverso del debate identitario en el que operaron varios de los proyectos expositivos analizados. En tal reverso hipotético, las instituciones artísticas adquirirían el rol estratégico de evadir el enclaustramiento, la mentalidad colonizada y la agorafobia, para hacer de sus narraciones un fluido que no temiera ni ocultara sus propias contradicciones coloniales.

Como se ha intentado demostrar, a partir de la década de los ochenta del siglo pasado se propuso un cambio institucional y curatorial en el sistema del arte que supuso una nueva mirada hacia el Sur. Si bien fueron intentos disímiles los de La Habana, París o Madrid, en todos existía una voluntad de abarcar al mundo. En el Estado español se intentaba recuperar un lugar de colonización blanda,¹³⁷⁹ mientras la institución arte no era capaz de dar valor a las alianzas críticas que operaban entonces de forma localizada. Proyectos como *Plus Utra* han sido hasta ahora olvidados por la historia oficial, al igual que ha ocurrido con otras exposiciones en el exterior como *Transcontinental* o *Margins and Institutions*. Los agentes que catalizaron estas iniciativas utilizaron a la institución como una herramienta a ser desbordada, sea a través de la expansión fuera del espacio museal o de sus delimitaciones ideológicas y geopolíticas. Estas no han sido consideradas por el relato histórico hasta el nacimiento de proyectos de investigación como *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2004-) o *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*.

Lo ocurrido en los últimos ochenta y primeros noventa consistió en un claro ejercicio de colonialismo interno, donde las instituciones y agentes del Estado español asumieron el relato norteyuropeo y neoyorkino como el único camino para integrarse al sistema

¹³⁷⁷ Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, *Debates Postcoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad* (La Paz: Editorial Historias y Ediciones Aruwiñiri / Róterdam: Saphis, 1997), 16.

¹³⁷⁸ Olu Oguibe, «In the Heart of Darkness», *Third Text* 23, Londres, verano (1993): 3-8.

¹³⁷⁹ La idea de «colonización blanda» es una transformación postcolonial de la noción de «transferencia blanda» que ha desarrollado Justo Pastor Mellado, quien la entiende como la «inconsistencia de las superficies de recepción inscriptiva» que impediría el desarrollo de un «momento de densidad plástica». Mellado se refiere a la incapacidad del contexto local de recibir y absorber ideas u obras «transferidas» desde contextos centrales. En su deriva como «colonización blanda», el concepto se referiría a la falta de un contexto fuerte que pudiese recibir y productivizar la memoria colonial. Justo Pastor Mellado, «Producción de infraestructura», en *Híbrido y puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*, Kevin Power, Ticio Escobar y otros (Córdoba: Centro Cultural de España, 2009), 45.

internacional del arte. Deshilvanar las redes tejidas en los lugares de enunciación ha permitido visualizar las coordenadas ideológicas que entonces operaban. Se ha puesto en evidencia, por ejemplo, que no es lo mismo hablar desde Londres, Berlín, Nueva York, São Paulo, Sevilla o La Paz. El sistema de validación y circulación del arte en la segunda mitad del siglo XX ha pasado por la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia, el MoMA y otros organismos que han generado un bucle de artistas, incluso en el caso de los latinoamericanos, que circulan una y otra vez por diversos aparatos curatoriales e institucionales con diferentes tintes ideológicos.

El análisis de cada exposición ha intentado dar cuenta de cómo los discursos y las prácticas revelan las circunstancias políticas de su ocurrencia. Como indica Vandenbroeck, «every approach, every choice of theme involves something arbitrary, something which is based on longings deep within us which we cannot fully comprehend».¹³⁸⁰ En el caso español, el diálogo global proyectado desde el Norte hacia el Sur ha sido en gran medida una falla. Gerardo Mosquera planteaba en 1992 la urgencia de que se desarrollase una teoría de la interculturalidad y la crítica al eurocentrismo desde el Sur, sin que fuese Occidente quien tuviese que pensar y hablar otra vez por el Tercer Mundo. Sin embargo, lo que ocurrió fue que las voces supuestamente múltiples, autorizadas por el sistema, eran aquellas ya integradas y asimiladas dentro del poder global. El internacionalismo y el multiculturalismo facilitaron afablemente estos procesos a partir de los principios de flexibilidad, desterritorialización, fluidez o lo líquido que se reconocían en lo contemporáneo, pretendiendo borrar las marcas del colonialismo explícito que aún se seguía ejerciendo. Paradójicamente, ello enlaza con el diagnóstico del escritor argentino H. A. Murena a mediados del siglo:

Acostumbrados desde hacía mucho a tragar pensamientos ya hechos, nos habíamos olvidado de la inaudita valentía de pensar por uno mismo [...] el pensar sobre las cosas, el adueñarse de ellas mediante el propio pensamiento, es tan necesario para el hombre como la comida.¹³⁸¹

Si bien las primeras exposiciones de arte latinoamericano denominadas como tal en los treinta y primeros cuarenta se plantean como un estado de la cuestión «actual» sin perspectiva histórica hacia el pasado, a partir de la década de los sesenta se propondría la necesidad central de reconstruir las historias nacionales y subcontinentales. En el arco temporal de los ochenta a la primera década del siglo veintiuno,¹³⁸² los museos y centros de arte contemporáneo proliferaron como espacios globales donde se ha podido acceder a una nueva narración del mundo. Se ha tratado de un canto del cisne de la modernidad como proyecto inconcluso en el que las «modernidades paralelas», subalternas o negadas parecen resultar el último baluarte al que aferrarse. La museografía y la curaduría, como lo fue la historiografía para el pensamiento subalterno indio, se han convertido en una «forma de conocimiento colonialista»¹³⁸³ con sus mecanismos de selección y acumulación de prácticas artísticas y culturales de la diferencia, muchas veces pensadas por agentes que desconocen los contextos de producción de las mismas.

En el contexto español, esto ha venido marcado además por la presencia de las sociedades estatales, agentes que, desde su nacimiento en 1985, se han preocupado de las relaciones con las antiguas colonias, acompañando la labor del Instituto de Cultura Hispana del franquismo que devendría en AECID. A través de estas instituciones se ha hecho

¹³⁸⁰ Paul Vandenbroeck, «Incomprehensibly, the Sun Turns Pale and Ashen Mother Moon Seems Ill From Fear», en *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries* (Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992), 15.

¹³⁸¹ Héctor Murena, *El pecado original de América Latina* (Buenos Aires: Sur, 1953), 121.

¹³⁸² A partir del 2001 ha ocurrido un giro en el que América Latina ha sido asociada con Occidente como un aliado fundamental a la hora de reconstruir el diagrama de un «nosotros» y los «otros» que entonces volvía, como antaño, a ser Oriente en una nueva guerra religiosa y económica.

¹³⁸³ Ranajit Guha, «Sobre algunos aspectos de la Historiografía Colonial de la India», en *Debates Postcoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, op. cit., 25.

explícita la vocación española de proponerse como bisagra entre Europa y América Latina a partir del símbolo de la Conquista y la «Hispanidad». No obstante, la afirmación más recurrente en el Estado español ha ido la asunción de que «la práctica expositiva en las instituciones españolas llega tardíamente al reconocimiento del espacio latinoamericano, de su diferencia».¹³⁸⁴ Ese tono, presente en la gran mayoría de los proyectos expositivos llevados a cabo en los últimos veinte años, ha producido una *tabula rasa* permanente que ha servido para ocultar la larga historia de relaciones expositivas entre España y sus antiguas colonias.

Modelos de exposición

Todas las exposiciones estudiadas en esta tesis han querido demostrar la complejidad de las manifestaciones artísticas modernas y contemporáneas de América Latina, así como la dificultad de hablar de un supuesto arte latinoamericano. Lo que no ha quedado claro es si han sido capaces de enfrentar la complejidad de los contextos de producción, enunciación y exhibición de esas complejidades. La permanente negación española del conocimiento y vínculo con el arte latinoamericano ha quedado también explícita. Una reseña al proyecto de Ades en 1989 así lo planteaba:

Quando una revista española decide escribir sobre el arte iberoamericano, lo primero que en mi opinión debe hacer es destacar el incomprensible desconocimiento que de él tenemos en nuestra patria [...] las altisonantes palabras que durante décadas han presidido los actos protocolarios de España con estos países esconden, al parecer, una indiferencia general por lo que sucede en estas naciones que siempre son calificadas como «hermanas». Y esta indiferencia, en ocasiones, adquiere nivel de beligerancia: el término «sudaca» define a la perfección el arraigado desprecio que en algunos sectores se siente por todo lo hispanoamericano.¹³⁸⁵

La lectura hegemónica ha hecho énfasis en aquellas producciones que evidenciaran una diferencia respecto al canon metropolitano. Los artistas han sido validados en general por aquella condición diferencial que diese una prueba explícita de lo indígena, negro, pobre, maravilloso o revolucionario, o un estadio imitativo de la evolución estilística de la historia del arte. En el año 2011 Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez se preguntaban al respecto: «¿Cuál es la imagen del arte latinoamericano que se promociona desde los museos y galerías? Si durante décadas se premió la idea de un continente mágico, primitivo y natural, hoy esta concepción parece felizmente superada».¹³⁸⁶ Si bien se trata a menudo de diagnósticos bienintencionados, existen aún formas variadas en que el colonialismo se expresa a través de museos y galerías, replicando modelos antes ensayados. A través de esta investigación se han identificado nueve paradigmas o modelos ideológicos de exposición de lo latinoamericano en los que en muchos casos siguen operando los procesos coloniales:

1. *Historicista*: replica una narración lineal y evolutiva de la historia, que insiste en el supuesto retraso de lo latinoamericano con respecto al canon norteamericano y estadounidense. Se trata del «paradigma dominante» en palabras de Thomas Kuhn, que además ha estado signado por un claro impulso empresarial. Algunos ejemplos de este

¹³⁸⁴ Suset Sánchez, «¿Qué está en juego?: epígonos (post/de) coloniales en España, u otra moda pasajera», *Salonkritik*, 7 de abril del 2013, en http://salonkritik.net/10-11/2013/04/que_esta_en_juego_epigonos_pos.php, última visita, 30 de diciembre del 2014.

¹³⁸⁵ C. de Sobregrau, «Arte Iberoamericano (1820-1980). Una oportunidad para redescubrir el “Nuevo Mundo”», *Álbum Letras Artes* 23 (1990): 10.

¹³⁸⁶ Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez, *Lygia Pape. Espacio imantado* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 13.

paradigma son *Arte en Iberoamérica* (1989), *Claves del arte latinoamericano. Colección Constantini* (1999) y *Arte latinoamericano en la colección BBVA* (2007).

2. *Transhistórico*: propone conexiones entre un pasado y un presente colonial. Ejemplo de ello serían muestras como *F(r)icciones* (2000), *Filipiniana* (2006), *Principio Potosí* (2010) o *Colonia apócrifa* (2014).

3. *Transgeográfico*: intenta desdibujar los límites geográficos de la enunciación expositiva conectando producciones de diferentes localidades. Ejemplo de ello son proyectos como *Plus Ultra* (1992) o *Pervirtiendo el minimalismo* (2000).

4. *Constelar*: establece núcleos de densidad enunciativa para remarcar la intencionalidad de ciertas prácticas originalmente inconexas. Dentro de este paradigma se encontrarían muestras como *Heterotopías* (2000), *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002)* (2003) o *La invención concreta* (2013).

5. *Hispanista*: en el contexto contemporáneo se articula en torno al pasado imperial español y recupera la construcción religiosa e idiomática de una historia colonial en términos afirmativos o críticos. Dentro de este modelo se encontrarían muestras como *Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700* (1999), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico* (2010) o *El d_efecto barroco* (2010).

6. *Migrante*: propone un diálogo migratorio entre América y Europa como fuente de transmisión de tradiciones y arraigo. Dentro de este modelo se encontrarían muestras como *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (1989), *Confluencias* (1992), *Sinergias* (2010) o *Crítica de la razón migrante* (2014).

7. *Panamericano*: este paradigma opera en el neocolonialismo estadounidense con los países del Sur, que ha derivado en la búsqueda complaciente o crítica de paralelismos entre América Latina, Estados Unidos y Canadá. *Américas* (1992) y *Cartografías* (1995) serían ejemplo de ello.

8. *Latinoamericanista*: este modelo apuesta reivindicativamente por una nueva independencia, unidad y autonomía latinoamericana con respecto al canon. Dentro de este entrarían muestras como *Eztétyka del sueño* (2001) o *El bicentenario iberoamericano: 200 años — 200 imágenes* (2010).

9. *Olvido*: si bien la opción por olvidar ejercicios anteriores en términos de la memoria histórica e historiografía de las exposiciones es una constante, existen casos donde esto se constituye en el motor esencial de la muestra. Un claro caso de ello fue *El final del eclipse* (2000).

Si dentro de estas categorías resulta prioritaria la vocación de ciertos proyectos por promover el arte latinoamericano como parte constitutiva del canon occidental (hispanista, constelar, transgeográfico), ello difiere en quienes intentan contar una historia paralela (transhistórico, latinoamericanista) promoviendo cierta autonomía en momentos densos de activación política. Muchas de estas categorías han estado atravesadas también por la pregunta geopolítica de la originalidad y la copia, obviando en todas ellas las distinciones de sexo/género que han sido negadas en estos proyectos. En ese bucle gran parte de ellas, con clara excepción de *Plus Ultra*, han olvidado su contexto de enunciación. En su lugar, el discurso de la buena voluntad del Norte con el Sur ha establecido un criterio donde «la universalidad es “nuestra”, la “particularidad” es suya»,¹³⁸⁷ como indica el artista argentino Sebastián López, evitando la pregunta por la incidencia contextual. Las líneas de sedimentación, tensión, fractura y subjetivación son la trama de relaciones de un dispositivo expositivo y pueden o no ofrecer activar el potencial crítico de las obras, tanto en términos de su contexto histórico de producción como en la actualidad de sus procesos de revisitación en relación a los pasados coloniales.

Las estrategias críticas de verdadero alcance en el ámbito curatorial son aquellas en las que el contenido de la muestra es capaz de crear el formato expositivo. También lo son

¹³⁸⁷ Sebastián López, «Identity: Reality or Fiction», *Third Text* 18 (1992): 32-34.

aquellas que son capaces de friccionar un discurso subalterno, negro, indígena, migrante o transmaricabollo con el canon del arte latinoamericano blanco y heteropatriarcal. Su potencia radica, en último término, en la capacidad creativa de activar la memoria para combatir las formas aún coloniales del presente y curar esa herida abierta.

Si bien el campo del museo y la exposición son aún espacios de por sí coloniales, la apropiación de los mismos y su dislocación interna es la forma en que diferentes proyectos curatoriales y artísticos pueden transformarlos en dispositivos de resistencia y subvertir sus lógicas internas. «El museo abierto» tal como lo propusiesen en los sesenta y setenta directores de museos como Walter Zanini en Brasil o Nemesio Antúnez en Chile sigue siendo el horizonte. La inclusión de los procesos coloniales como un elemento central aumenta esta posibilidad de apertura, más allá del mero contenido de las obras y el discurso curatorial, al impugnar y proponer transformar las delimitaciones institucionales entre Bellas Artes y artes aplicadas, entre alta y baja cultura, entre arte y artesanía, proponiendo incluso una transformación de la propia estructura interna del museo a modo de un *pachakuti*.

BIBLIOGRAFÍA

Libros, capítulos de libros y catálogos de exposiciones

1. Abellán, José Luis. *La idea de América. Origen y evolución*. Madrid: Iberoamericana, 2009 [Madrid: Ismos, 1972].
2. Ades, Dawn. «Reviewing Art History». En *The New Art History*, editado por Frances Borzello y Alan Leonard Rees. Londres: Camden Press, 1986.
3. ——. *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
4. Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1989.
5. Altaió, Vicenç. «La Escritura de la luz en la torre de la Santa Cruz». En *Intervenciones*, 73-77. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
6. Amaral, Aracy. «Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
7. Amor, Mónica. «Alterando historia / alternando historias». En *Alterando historia / alternando historias*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1995.
8. ——. «Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm». En *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera. Londres: Iniva, 1997.
9. ——. «¿El mundo de quién? Notas sobre las paradojas de la estética global». En *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, coordinado por Gerardo Mosquera. Badajoz: MEIAC, 2001.
10. ——. y Octavio Zaya. «Más allá del documento. Una introducción». En *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
11. Armstrong, Elizabeth. «Belleza impura». En *Ultrabaroque: aspectos del arte post-latinoamericano*. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000.
12. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, editores. *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
13. Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000. [París: Éditions du Seuil, 1992].
14. Austin, John Langshaw. *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona: Paidós, 1982. Versión electrónica en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>, última visita, 15 de enero del 2011.
15. Azevedo, Fernando. «Marc Ferrez, algo más que vistas». En *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
16. Azorín. *Madrid, guía sentimental*. Barcelona: Biblioteca Estrella, 1918. Citado en Abellán, José Luis. *Visión de España en la Generación del 98*. Madrid: Ed. Magisterio Español, 1977.
17. Barou, Jean-Pierre y Michelle Perrot. «El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault». En *El panóptico*, Jeremías Bentham. Barcelona: La Piqueta, 1980. Formato electrónico en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20ojo%20del%20poder.pdf>, 5, última visita, 20 de noviembre del 2008.
18. Barr, Alfred. «Foreword». En *Modern Architecture. International Exhibition*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1932.
19. ——. «Foreword». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
20. ——. editor. «Introduction». En *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977.
21. Barriandos, Joaquín. *Geoestética y Transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*. Gerona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
22. Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Nueva York: Hill and Wang, 1981.
23. ——. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
24. Basilio, Miriam. «Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from Latin America». En *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, editado por Miriam Basilio, Fátima Bercht, Deborah Cullen, Luis Pérez-Oramas, Gary Garrels, Harper Montgomery, Rocío Aranda-Alvarado y James Wechsler. Nueva York: El Museo del Barrio y Museum of Modern Art, 2004.
25. Bassas, Assumpta. «Una carta perdida para E. desde el hemisferio sur». En *Espacio Uno II*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
26. Basualdo, Carlos. *Tunga, 1977-1997*. Nueva York: Bard College, 1998.
27. ——. «Interview». En *Doris Salcedo*, Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen. Londres: Phaidon, 2000.
28. ——. «À propos de l'adversité». En *De l'adversité, nous vivons*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.
29. ——. «On the Expression of the Crisis». En *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*. Venecia: La Biennale di Venezia, 2003.
30. ——. y Octavio Zaya. «Acerca de la belleza futura: Enrique Dussel y la filosofía de la liberación». En *Eztytyka del sueño*, 25-43. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
31. ——. y Octavio Zaya. «Prólogo a un monumento precario». En *Eztytyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
32. Beeren, Wim. «Introducción de UABO». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.

33. Bellido Grant, María Luisa. «Derroteros del arte latinoamericano en España». En *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, dirigido por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 263-284. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
34. Belting, Hans y Andrea Buddensieg, editores. *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
35. —, Andrea Buddensieg y Peter Weibel. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe: ZKM, Cambridge-Londres: The MIT Press, 2013.
36. Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.
37. Bertrand, Michel y Richard Marin. *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine, XIXème-XXème siècles*. Toulouse: CNRS Éditions, 2001.
38. Bernand, Carmen. «Mestizos, mulatos y ladinos en Hispanoamérica: un enfoque antropológico de un proceso histórico». En *Motivos de la antropología americanista, indagaciones en la diferencia*, coordinado por Miguel León Portilla, 105-133. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
39. Bhabha, Homi. «Lo postmoderno y lo postcolonial». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
40. Biessy, Gilbert. *Guillermo Paneque. Travaux récents*. Echirolles: Musée Géo-Charles, 1992.
41. Bishop, Claire. *Radical Museology or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books, 2013.
42. Bilbao, Francisco. *La América en peligro*. Santiago: Ercilla, 1946 [1863].
43. Bolívar, Simón. «Carta de Jamaica». En *Escritos políticos*. Madrid: Alianza, 1982.
44. — «Borrador para la Royal Gazette de Kingston». En *Simón Bolívar, la esperanza del universo*. París: UNESCO, 1983.
45. Bonami, Francesco. «I Have a Dream». En *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*. Venecia: La Biennale di Venezia, 2003.
46. Bonet, Juan Manuel. «Mapa de un Continente». En *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini*. Madrid: Fundación «la Caixa», 1999.
47. — «Presentación». En *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
48. Bonito Oliva, Achille. *Minimalia: da Giacomo Balla a...* Venecia: Bocca, 1997.
49. Borges, Jorge Luis. «The Aleph». En *A Personal Anthology*. Nueva York: Grove Press Inc., 1967.
50. Borja-Villel, Manuel y Teresa Velázquez. *Lygia Pape. Espacio imantado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
51. Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel, 1998.
52. — «Altermodern». En *Altermodern*. Londres: Tate Britain, 2009.
53. Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España II. De Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, 1995.
54. Brea, José Luis. «Los últimos días». En *Los últimos días*. Sevilla: Salas del Arenal, 1992.
55. Brèbion, Dominique y Carlos Garrido Castellano, editores. *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño contemporáneo (1990-2011)*. Madrid: Alpedrete, 2012.
56. Breitwieser, Sabine. «Introducción». En *Modernologías*. Barcelona: MACBA, 2009.
57. Brett, Guy. «Cildo Meireles». En *Tunga «learts» / Cildo Meireles «through»*. Cortrique: Kunststichting-Kanaal-Art Foundation, 1989.
58. — «Un salto radical». En *Arte en Iberoamérica*, Dawn Ades. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
59. Brown, Jonathan. *Images and Ideas on Seventeenth-Century Spanish Painting*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978.
60. — «Prólogo». En *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 1999.
61. — «La antigua monarquía española como área cultural» En *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*. Madrid, Museo de América, 2001.
62. — «Introduction». En *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries*. México D. F.: Banamex, 2008.
63. — «Pintura de los Reinos. Introducción». En *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Madrid: Palacio Real y Museo Nacional del Prado, 2010.
64. Brunson, Cecilia, editora. *Luis Camnitzer. Santiago de Chile*. Santiago: INCUBO y Metales Pesados, 2007.
65. Buchmann, Sabeth y Max Jorge Hinderer. *Block-Experiments in Cosmococa: Program in Progress*. Londres: Afterall Books, 2013.
66. Buntinx, Gustavo. «El eslabón perdido: Avatares de Club Atlético Nueva Chicago». En *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, editado por Adriana Lauría. Buenos Aires: MALBA, 2005.
67. Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
68. Caldwell, John. *New Work. A New Generation*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990.
69. Cámara, Jesús. «Sin título». En *Tierra de nadie*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1992.
70. Camnitzer, Luis. «CAPÍTULO». En *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press, 1994.
71. — «El acceso a las corrientes hegemónicas del arte». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
72. — «La visión del extranjero». En *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, coordinado por Gerardo Mosquera. Badajoz: MEIAC, 2001.
73. — «La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica». En *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea. Houston: ICAA/MFAH, 2006.
74. — *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
75. — *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, editado por Rachel Weiss. Austin: University of Texas Press, 2009.
76. — *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2009.

77. Camnitzer, Luis, Jane Farver y Rachel Weiss. «Foreword». En *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.
78. Cañabate, Juan. «Presentación». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
79. Carrillo, Jesús. *Naturaleza e Imperio: la representación del mundo natural en la Historia General y Natural de Las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo*. Madrid: Fundación Carolina, 2004.
80. ——. «Introducción». En *Douglas Crimp. Posiciones críticas*. Madrid: Akal, 2005.
81. ——. «Los museos como laboratorios de gubernamentalidad». En *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, VV AA. Barcelona: MACBA, 2009.
82. ——, Paloma Blanco, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, editores. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
83. Castro-Gómez, Santiago. *La postcolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005.
84. ——. «(Post) Coloniality for Dummies: Latin American Perspectives on Modernity, Coloniality and the Geopolitics of Knowledge». En *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, editado por Enrique Dussel, Mabel Morana y Carlos A. Jáuregui. Durham y Londres: Duke University Press, 2008.
85. Chacón Álvarez, José Antonio. «Pepe Cobo y sus máquinas. Itinerario apresurado por un proyecto artístico andaluz con marcado acento internacional». En *Pepe Cobo y sus máquinas*. Zaragoza: Palacio de Sástago, 2007.
86. Chirino, Martín. «Sin título». En *Desplazamientos: aspectos de la identidad y las culturas*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1991.
87. Clifford, James. *The Predicament of Culture*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press, 1988.
88. Cortés, José Miguel. «Introducción». En *Historias de amor. Fragmentos de un discurso artístico*. Valencia: Ateneo Mercantil de Valencia e Institut Valencià de la Joventut, 1991.
89. Creischer, Alice y Hubert Damisch. *L'origine de la perspective*. París: Flammarion, 1987.
90. —— y Andreas Seikmann. *Ex Argentina / Pasos para buir del trabajo al hacer*. Buenos Aires: Interzona Editora S. A., 2004.
91. ——, Mex Hinderer y Andreas Seikmann. «Editorial». En *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* La Paz: COMPAZ Artes Gráficas, 2011 [segunda edición].
92. Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.
93. ——. «Sobre las ruinas del museo». En *La postmodernidad*, editado por Hal Foster, 83-84. Barcelona: Kairós, 2008.
94. David, Catherine y Jean François Chevrier, editores. *Politics, Poetics. Documenta X: The Book*. Kassel: Cantz Verlag, 1997.
95. Dávila, Juan Domingo. «Letter to Guy Brett». En *Transcontinental. An Investigation of Reality. Nine Latin American Artists*, Guy Brett. Londres y Nueva York: Verso, 1990.
96. De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1993.
97. Del Arenal, Celestino. *Política exterior de España a Iberoamérica*. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
98. Del Castillo, Pilar. «Presentación». En *Eztyka del sueño*, Carlos Basualdo y Octavio Zaya. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
99. Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?». En *Michel Foucault. Filósofo*, VV AA. Barcelona: Gedisa, 1990.
100. —— y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010 [París: Les Éditions de Minuit, 1980].
101. De Llano, Pedro. «Better Days». En *1993*. Santiago de Compostela: CGAC, 2014.
102. Del Valle-Inclán, Ramón María. *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa: 1999.
103. De Montebello, Philippe. «Director's Foreword». En *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.
104. Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Londres: The University of Chicago Press, Ltd., 1996.
105. ——. *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997.
106. Deutsche, Rosalyn. «Agoraphobia». En *Evictions. Art and Spacial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.
107. De Zegher, Catherine, editora. *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1997.
108. —— y Benjamin Buchloh. «Ver America. A Written Exchange». En *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Ambers: Royal Museum of Fine Arts, 1992.
109. Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit, 2000.
110. Diéguez Patao, Sofía. «Los arquitectos españoles en el exilio. La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal Panhispánico». En *Influencias artísticas entre España y América*, coordinado por José Enrique García Melero y Paz Cabello. Madrid: MAPFRE, 1992.
111. Diserens, Corinne y Mar Villaspesa. «Almadra». En *Almadra*. Sevilla: Carta de Ajuste-BNV, 1998.
112. Dittborn, Eugenio. «Sin título». En *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
113. Doctor, Rafael. «Introducción». En *Espacio Uno I*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Marcelino Botín, 1998.
114. ——. «No pasa nada». En *Espacio Uno I*, 68-86. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Botín, 1998.
115. ——. «Introducción». En *Espacio Uno III*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
116. ——, editor. *Arte español contemporáneo. 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013.
117. Donato, Eugenio. «The Museum's Furnace: Notes towards a Contextual Reading of *Bouvard et Pécuchet*». En *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

118. Dressler, Iris. «Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / Sud America / Europe». En *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60s-80s / Sud America / Europe*. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2009.
119. Duberman, Martin. *The Worlds of Lincoln Kirstein*. Nueva York: Knopf, 2007.
120. Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Antropos Ltda., 1992.
121. ———. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía, 1992.
122. Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. México D. F.: UNAM-El Equilibrista, 1995.
123. El colectivo vírico, editores. «Introducción». En *El descubri MIENTO del '92. Expo, Olimpiadas... La otra cara del espectáculo*. Barcelona: VIRUS editorial, 1992.
124. Enwezor, Okwui. «Preface». En *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002.
125. ———. «The Black Box». En *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002.
126. Escobar, Ticio. «Arte Latinoamericano en jaque». En *El Arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco / Nandutí Vive, 1997.
127. Essed, Philomena. *Everyday Racism: Reports from Women of Two Cultures*. Alameda: Hunter House, 1990.
128. Estrujenbank. «Campaña de Estrujenbank a favor del analfabetismo». En *El artista y la ciudad*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1992.
129. Fajardo-Hill, Cecilia. «Mona Hatoum». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
130. Fane, Diana. «From Precolumbian to Modern: Latin American Art at The Brooklyn Museum, 1930-50». En *Converging Cultures: Art & Identity in Spanish America*. Nueva York: The Brooklyn Museum y H. N. Abrams, 1996.
131. Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.
132. Fisher, Jean. «The Work between Us». En *The Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art*. Londres: Institute of International Visual, 2003.
133. Fontcuberta, Joan. *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
134. Foster, David W. *Literatura hispanoamericana*. Nueva York: Routledge, 1994.
135. Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloch. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
136. Foucault, Michel. «The Life of the Infamous Man». En *Michel Foucault. Power, Truth Strategy*, editado por Paul Foss y Meaghan Morris. Sidney: Feral Press, 1979.
137. ———. «The Other Spaces». En *The Visual Culture Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, 1998.
138. ———. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
139. ———. *Dits et écrits*, vol. III. París: Gallimard, 2013.
140. Fox, Claire. *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*. Minnesota: University of Minnesota, 2013.
141. Fraser, Valerie y Oriana Baddeley. *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. Londres: Verso, 1989.
142. Fuentes, Carlos. *The Buried Mirror. Reflections on Spain and the New World*. Londres: André Deutsch, 1992.
143. Gabara, Esther. «'Juro que es mujer'». El increíble archivo fotográfico de Conchita Jurado y don Carlos Balmori. Las sexualidades en acción en el México de los '20». En *Cultura Visual e Innovación tecnológica en América Latina (desde 1840 a las Vanguardias)*, coordinado por Beatriz González-Stephan. México D. F.: Iberoamericana Vervuert Verlag, 2011.
144. Garavelli, Clara y Francisco Godoy. «La Cultura Visual y su objeto: análisis de las operaciones propuestas por *Ex Argentina* y *Principio Potosí*». En *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, editado por Marta Casaus, Patricia Arroyo, Clara Garavelli y María Luisa Ortega. Madrid: Editorial Verbum, 2012.
145. García, Soledad. «Arte en América». *Arte en América*. Santiago: Centro Cultural Palacio de La Moneda, 2010.
146. García Canclini, Néstor. «Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
147. ———. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Editorial Grijalbo, 2001.
148. Giménez, Carlos. *Qué es la inmigración: ¿problema u oportunidad?, ¿cómo lograr la integración de los inmigrantes?, ¿multiculturalismo o interculturalidad?* Barcelona: RBA, 2003.
149. Giro, José María. *Velázquez por Nueva York*. Madrid: Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, 1989.
150. Giunta, Andrea. *El caso Ferrari*. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2009.
151. Glaser, Bruce. «Questions to Stella and Judd». En *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock. Berkeley: University of California Press, 1995.
152. Glusberg, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978.
153. Godoy, Francisco. «Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad: colonialidad y de-colonización del pensamiento estético». En *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, vv AA. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
154. ———. «Interview with Alfredo Jaar». En *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, editado por Lucy Steeds, 277-278. Londres: Afterall, 2013.
155. ——— y Carolina Bustamante. *Crítica de la razón migrante*. Madrid: La Casa Encendida, 2014.
156. Goffe, Gwendolyn. «Foreword». En *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, 20-22. Houston: The Museum of Fine Arts e International Center for the Arts of the Americas, 2012.
157. Goldman, Shifra. «El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.

158. — «Mirándole la boca a caballo regalado». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
159. Goncharov, Kathleer, curadora. *Fred Wilson. Speak of Me as I Am*. Venecia: Padiglione USA, La Biennale di Venezia, 2003.
160. Greenblatt, Stephen, editor. *New World Encounters*. California: University of California Press, 1993.
161. Greet, Michele. *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modern Strategy in Andean Art, 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.
162. Gruzinski, Serge. *La guerre des images de Christophe Colomb à «Blade Runner» (1492-2019)*. París: Fayard, 1990.
163. — *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
164. Guasch, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.
165. — *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.
166. — y Joseba Zulaika, editores. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007.
167. Guattari, Félix. *Les années d'hiver, 1980-1985*. París: Berrault, 1986.
168. Guha, Ranajit. «Sobre algunos aspectos de la Historiografía Colonial de la India». En *Debates Postcoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán. La Paz: Editorial Historias y Ediciones Aruwayiri, Róterdam: Saphis, 1997.
169. Guido, Ángel. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: Editorial La Casa del Libro, 1925.
170. — *Estimativa moderna de la pintura colonial*. Rosario: Academia Nacional de la Historia, 1942.
171. — *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
172. Guirao, José. «Presentación». En *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
173. Gutiérrez Echeverri, Natalia. «Pasto». En *Ezfétyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
174. Gutiérrez Haces, Juana y María Concepción García Saiz, *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana, siglos XVI-XVIII: primer Seminario de Pintura Virreinal*. México D. F.: Instituto de Investigaciones Estéticas y Fomento Cultural Banamex, 2004.
175. —, Ligia Fernández y Óscar Flores, editores. *Antología de textos y documentos sobre la Historia de la pintura Iberoamericana*. México D. F.: Instituto de Investigaciones Estéticas y Fomento Cultural Banamex, 2010.
176. Hall, Stuart y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
177. Harding, Anna. «Alfredo Jaar». En *Re-Writing History*. Cambridge: Kettle's Yard, 1990.
178. — «Foreword». En *Re-Writing History*. Cambridge: Kettle's Yard, 1990.
179. Hegel, Georg W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946.
180. — *The Encyclopaedia of Philosophical Sciences*. Nueva York: Continuum, 1990 [1817].
181. — *Lecciones sobre filosofía de la historia I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 [1833].
182. Herkenhoff, Paulo. «Cildo Meireles. Cruzeiro do Sul». En *América, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992.
183. — «General Introduction». En *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
184. — «To Come and Go». En *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, XXIV Bienal de São Paulo, vol. 2. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
185. — «Dulces juegos de Sangre y Ajedrez de Mentiras». En *F(r)icciones*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
186. Herrera, María José, director. *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta, 2011.
187. Ingersoll, Robert. «Spain and the Spaniard». En *The Works of Robert G. Ingersoll, Vol. XII*, editado por David Widger, 268. Nueva York: Cosimo Classics, 2009 [1901].
188. Jaar, Alfredo. «Walking on Water». En *Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams*, hoja suelta. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, 1992.
189. Jiménez, José y Fernando Castro Flórez, editores. *Horizontes del Arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999.
190. Karp, Iva, Steven Latine y Christine Muller. *Museums and Communities. The Politics of Public Culture and Exhibitions*. Washington D. C.: Smithsonian Books, 1992.
191. Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago: Ediciones Nómade, 2009.
192. Kliner, Clive. «Willem Boshoff». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
193. Kirstein, Lincoln. «Chile». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
194. — «Colombia». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
195. — «Cuba». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
196. — «Latin-American Art. Introduction: From the Conquest to 1900». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
197. — «Mexico». En *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1943.
198. Koolhaas, Rem. *El espacio basura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
199. Kosuth, Joseph. *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at The Brooklyn Museum*. Nueva York: The New Press y The Brooklyn Museum, 1992.
200. Klüser, Bernd y Katharina Hegewisch, directores. *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Fráncfort: Insel Verlag, 1991.
201. Kynaston, L. «Essay». En *Information*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.

202. Lafuente, Pablo. «Introduction: From the Outside In. “Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions». En *Making Art Global (Part 2): «Magiciens de la Terre» 1989*, editado por Lucy Steeds. Londres: Afterall, 2013.
203. Lagnado, Lisette. «Rivane Neuenschwander». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
204. ——. «Seminários: Introdução». En *27 Bienal de São Paulo: seminários*. Río de Janeiro: Cobogó, 2008.
205. Lampert, Catherine, René Block y Asmund Thorkildsen. «Foreword». En *Alfredo Jaar. Two or Three Things I Imagine About Them*. Londres: Whitechapel Gallery, 1992.
206. Lauer, Mirko. *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.
207. Lavine, Steven. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1991.
208. Lebrero Stals, José. *Grünfeld, Locher, Walz*. Madrid: Galería Fúcares, 1988.
209. ——. «Ejercicios en la era del vacío». En *Darío Corbeira*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1989.
210. ——. «A modo de discreta introducción». En *Cámaras indiscretas*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992.
211. ——. «Tierra de nadie». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
212. ——. *Zusb*. Barcelona: Polígrafa, 1997.
213. Lévi-Strauss, David. «Colón más allá». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
214. Lewandowski, Georg. *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002.
215. Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Londres: Estudio Vista, 1973.
216. ——. *The Lure of the Local. The Senses of Place in a Multicentered Society*. Nueva York: New Press, 1997.
217. Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1976.
218. López Cuenca, Rogelio y Elo Vega. *Efigies y fantasmas, guía monumental de Huelva*. Huelva: Diputación de Huelva, 2013.
219. Llanes, Lilian. «Presentación». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
220. Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
221. ——. *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
222. Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
223. Maresca, Mariano. «La fragilidad de la historia». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
224. ——. «Un lugar para el Estado». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
225. Martín, Jean-Hubert. «Préface». En *Magiciens de la Terre*. París: Musée National d'art Moderne y La Grande Halle-La Villette, 1989.
226. Martín Martínez, José. «Estrujenbank». En *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*. Valencia: Universitat de València, 2002.
227. Martínez, Josebe e Ileana Rodríguez, editores. *Postcolonialidades históricas: in/visibilidades hispanoamericanas, colonialismos ibéricos*. Barcelona: Anthropos, 2008.
228. Marzio, Peter. «Forward». En *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea. Houston: The Museum of Fine Arts y Yale University Press, 2004.
229. Matas Caballero, Juan, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado, editores. *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal, 2005.
230. McShine, Kynaston L. «Acknowledgements». En *Information*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.
231. Medina Mora, Manuel. «Forewords». En *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries*. México D. F.: Banamex, 2008.
232. Mellado, Justo Pastor. «El efecto Winnipeg». En *Cartografías*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.
233. Merewether, Charles. «Perturbación en el archivo». En *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
234. Mesquita, Ivo. «Cartographies». En *Cartografías*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 1995.
235. ——. y Adriano Pedrosa. «Plática». En *F(r)icciones*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
236. ——. y Sônia Salzstein Goldberg. «Imaginaris singulares». En *19ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo general*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
237. Meta Bauer, Ute. *Meta 2. A New Spirit in Curating*. Stuttgart: Kunstlerhaus Stuttgart, 1992.
238. Michaud, Cécile. *De Ambers al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Galería del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
239. Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
240. ——. «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad». En *Modernologías*. Barcelona: MACBA, 2009.
241. ——. y Pedro Pablo Gómez. «Estéticas decoloniales. Sentir, pensar y hacer en Abya Yala y la Gran Comarca». En *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
242. Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999.
243. Moleón Gavilanes, Pedro. «El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias. La exposición». En *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid: Fundación ICO y Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1999.
244. Monrel, Luis. «Presentación». En *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 1999.
245. Morais, Federico. *Reescribiendo la Historia del Arte Latinoamericano*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 1997 (I Bienal). Traducción al castellano de Alicia Romero y Marcelo Giménez en <http://historiadelarte5alvarez.blogspot.com.es/2009/03/texto-morais.html>, última visita, 20 de mayo del 2012.
246. Moreno Espert, Alicia. «Sin título». En *Aztlán hoy: la posnación chicana*. Madrid: Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, 1999.

247. Moreno Galván, José María. «Sin título». En *Nueve pintores de Sevilla*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1972.
248. Morris, Catherine. «Six Years as a Curatorial Project». En *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Catherine Morris y Vincent Bonin. Nueva York: Brooklyn Museum, 2012.
249. Mosquera, Gerardo. «Contra el arte latinoamericano». México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, s/f. En http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, última visita, 10 de marzo del 2012.
250. ——. «Cocinando la identidad». En *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
251. ——. «El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia». En *El Síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial*, Gerhard Haupt. Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 1995. Formato electrónico en <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>, última visita, 15 de diciembre del 2009.
252. ——. «Introducción». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
253. ——. «María Fernanda Cardoso». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
254. ——. «Territorios ausentes». En *Territorios ausentes*. Madrid: Casa de América, 2000.
255. ——. «Wim Delvoye». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
256. ——. «Caminar con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización». En *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010.
257. —, coordinador. *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz: MEIAC, 2001.
258. Mudimbe, Valentin-Yves. *The Invention of Africa*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1988.
259. Mujeres Creando. «Panfleto». En *Espacio Uno III*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
260. Murena, Héctor. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953.
261. Murillo, Susana. *El Discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la construcción del individuo moderno*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.
262. Museo Biblioteca de Ultramar. *Reglamento Orgánico del Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Edición oficial*. Madrid: M. Minuesa de los Ríos, impresor, 1988.
263. Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford India Paperbacks, 2010.
264. Napoléon III, Prince de La Tour d'Auvergne, Dubois de Saligny y otros. *Affaires étrangères, documents diplomatiques*. París: Imprimerie Impériale, 1863.
265. Navarro, José Gabriel. *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1930.
266. Negri, Antonio y Michael Hardt. *Empire*. Harvard: Harvard University Press, 2000.
267. Nickas, Robert. «Parenthetically Speaking». *Perverted by Language*. Nueva York: Hillwood Art Gallery, 1987.
268. O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1957.
269. Oguibe, Olu. «A Brief Note on Internationalism». En *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisher, editor. Londres: Kala Press, 1994.
270. Olea, Héctor. «Reflejo constelar: los textos». En *Heterotopías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
271. — y Melina Kervandjian, editores. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? Critical Documents of 20th-Century Latin American Art*, vol. 1. Houston: The Museum of Fine Arts e International Center for the Arts of the Americas, 2012.
272. Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del pueblo joven*. Madrid: Revista de Occidente y El Arquero, 1966.
273. ——. *Obras Completas I*. Madrid: Alianza Editorial y Revista de Occidente, 1983.
274. Osborne, Raquel. «En primera persona: las prostitutas, el nuevo sujeto de la prostitución». En *Mujeres: Unidad y Diversidad. Un debate sobre identidad de género*, Federación de Enseñanza de Comisiones Obreras (CC. OO.). Madrid: Federación de Enseñanza de CC. OO., 2000.
275. Pacheco, Marcelo. «La colección Costantini en Madrid». En *Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 1999.
276. Paredes, Julieta, Florentina Alegre y María Galindo. «Felicidad jamás corazón de piedra». En *Espacio Uno III*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
277. Pascual, Juan Vicente. *Juan Latino*. Granada: Editorial Comares, 2007.
278. Pedrosa, Adriano. *Valeska Soares. Histórias*. São Paulo: Galería Camargo Vilça, 1996.
279. ——. «Editor's Note». En *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, XXIV Bienal de São Paulo, vol. 2. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
280. ——. «Iran do Espírito Santo». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
281. —, editor. *Núcleo histórico: antropofagia e histórias do Canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
282. Peluffo Linari, Gabriel. «Los espejismos de la libertad». En *Eztytyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
283. Pérez-Oramas, Luis Enrique. «The Art of Babel in the Americas». En *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, editado por Miriam Basilio, Fátima Bercht, Deborah Cullen, Luis Pérez-Oramas, Gary Garrels, Harper Montgomery, Rocío Aranda-Alvarado y James Wechsler. Nueva York: El Museo del Barrio y Museum of Modern Art, 2004.
284. Pérez-Ratón, Virginia. «Priscilla Monge». En *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

285. Phillips, Patricia. «Identifications». En *Alfredo Jaar. Two or Three Things I Imagine about Them*. Londres: Whitechapel Gallery, 1992.
286. Piskur, Bojana. «We Are Deserts, but Populated by Tribes, Flora, and Fauna». En *Laura Lima on_off*, Lisette Lagnado y Daniela Castro. Río de Janeiro: Cobogó, 2004.
287. Poinot, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Ginebra: Institut d'Art Contemporain y Art Édition, 1999.
288. Power, Kevin. «Sin título». En *Juan Delcampo. Diga 93*. Valencia: Sala d'Exposicions Universitat de València, 1992.
289. —, Ticio Escobar, Justo Pastor Mellado, Ricardo Basbaum, Laura Baigorri y Andrea Ruiz. *Híbrido y puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*. Córdoba, Centro Cultural de España, 2009.
290. Prebisch, Raúl. *El Desarrollo Económico de la América Latina y sus principales problemas*. Nueva York: Naciones Unidas, Consejo Económico y Social, 1947.
291. Princenthal, Nancy. «The Fire this Time: Alfredo Jaar's Public Interventions». En *Alfredo Jarr. The Fire this Time. Public Interventions 1979-2005*. Milán: Charta, 2005.
292. Puntal, Roberto. «La mirada del viejo mundo hacia el nuevo mundo». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
293. Quijano, Aníbal. «Colonialidad y modernidad/racionalidad». En *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, compilado por Heraclio Bonilla, 447. Bogotá: Flacso, Ediciones Libri Mundo y Tercer Mundo Editores, 1992, [Quijano, Aníbal, editor. *Perú Indígena* 29, 13, Lima (1991): 11-20].
294. Rajoy, Mariano. «Sin título». En *Los siglos de Oro en los Virreinos de América: 1550-1700*. Madrid: Museo de América, 2001.
295. Ramírez, Mari Carmen. «La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado». En *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
296. — «Re-Installing the Echo Chamber of the Past». En *Encounters / Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, 1992.
297. — «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America». En *Latin American Artists of the Twentieth Century*, editado por Waldo Rasmussen. Nueva York: MoMA, 1993.
298. — «Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art». En *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera, 229-246. Londres: MIT Press e INIVA, 1996.
299. — «Tactics of Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980». En *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.
300. — «Reflexión heterotópica: las obras». En *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
301. — *Questioning the Line: Gego in Context*. Houston: MFAH/ICAAA, 2003.
302. — «El desplazamiento de utopías». En *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea. Houston: ICAA/MFAH, 2006.
303. — «Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art». En *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* Houston: The Museum of Fine Arts e International Center for the Arts of the Americas, 2012.
304. — y Héctor Olea. «Prologue». En *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts y Yale University Press, 2004.
305. Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Elliago Ediciones, 2010.
306. Rasmussen, Waldo. «Introduction to an Exhibition». En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1993.
307. Red de Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
308. RhR. «RhR». En *Espacio Uno III*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
309. Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: Ceal, 1969.
310. Richard, Nelly. «Retroactivaciones de un proceso». En *Cuadernos de/para el análisis 1*, Justo Pastor Mellado y Nelly Richard. Santiago: Autoedición, 1983.
311. — «Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia». En *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
312. — «Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes». En *Cirugía plástica, Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989 [impresión del catálogo en castellano solo con textos].
313. — «Los delineamientos del saber académico; líneas de fuerza y puntos de fuga». En *I Encuentro de la Red Interamericana de Estudios Culturales*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
314. — «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación». En *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III. México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
315. — «Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural». En *Teorías sin Disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Formato electrónico en <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>, última visita, 20 de febrero del 2009.
316. — «Imagen-recuerdo y borraduras». En *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

317. — «El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad». En *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, compilado por Simón Marchán Fiz. Barcelona: Paidós, 2006.
318. —, editora. *Debates críticos en América Latina. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*, 3 tomos. Santiago: Editorial ARCIS, Editorial Cuerpo Propio y *Revista de Crítica Cultural*, 2008-2009.
319. Richter, Michaela. «Alfredo Jaar's Berlin Works». En *Alfredo Jaar. The Way It Is. An Aesthetics of Resistance*. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2012.
320. Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
321. — y Rossana Barragán. *Debates Postcoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Editorial Historias y Ediciones Aruwiwiri, Róterdam: Sepsis, 1997.
322. —, Eduardo Schwartzberg, Pablo Mamani, Hernán Pruden, Molly Geidel, Helena Castaño Silva, Thomas Abercrombie, Bartolomé Arzáns de Orsua y Vela, Álvaro Pinaya, Juan José Vaca Carraffa, Luis Alemán Vargas, Pablo Quisbert, Gabriela Behoteguy, Verónica Auza, Gerardo Fernández Juárez. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
323. Rodríguez, Geno. «The Artist as Catalyst». En *Desinformation. The Manufacture of Consent*. Nueva York: Alternative Museum, 1985.
324. Rodríguez Almodóvar, Antonio. «Presentación». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
325. Rodríguez Barberán, Francisco Javier y Francisco Molina. «Aproximación a las vanguardias artísticas sevillanas. Un resumen imperfecto». En *Pintores de Sevilla 1952-1992*. Sevilla: Real Monasterio de San Clemente, 1992.
326. Rojas Mix, Miguel. *Instituto de Arte Latinoamericano*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1970 [separata].
327. — *Los cien nombres de América*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.
328. Roosevelt, Franklin. «Sin título». En *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts*. Nueva York: Riverside Museum, 1939.
329. Roperio-Regidor, Diego. «Monasterio de Santa Clara, Moguer». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
330. Rowe, L. S. «Foreword». En *Latin American Exhibition of Fine Arts*. Nueva York: Riverside Museum, 1940.
331. Rubiano, Elkin. «Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentro en "Estéticas decoloniales"». En *Arte y emancipación estética. Estéticas contemporáneas 3*, compilado por Porfirio Cardona Restrepo y Augusto Solórzano. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2012.
332. Ruskin, John. «The Hanging of Pictures». En *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, editado por Joan Collins, 289-290. Oxford: Phaidon, 1980.
333. Scherer, Bernd. «Determining Where We Stand. Questions about Our Shared Future». En *The House. The Cultures. The World. Fifty Years: From the Congress Hall to the House of World Cultures*. Berlín: Nicolai Verlag, 2010.
334. Sichel, Berta. «Américas». En *Américas*. Sevilla, Pabellón de Andalucía, 1992.
335. Sin autor. «Mexico». En *Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts*. Nueva York: Riverside Museum, 1939.
336. — «August Walla». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
337. — «David Tremlett». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
338. — «David Wojnarowicz». En *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
339. — «Giovanni Anselmo». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
340. — *General Idea: El Dorado (Maracaibo)*. Madrid: Galería Fúcares, 1992.
341. — «Hamish Fulton». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
342. — «Hannah Höch». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
343. — «Heinz Brand». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
344. — «Jane Ash Poitras». En *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
345. — «Mark Dion». En *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
346. — «Rebecca Horn». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
347. — «Robert Filliou». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
348. — «Yves Klein». En *Tierra de nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
349. — «El final del eclipse en Madrid». En *El final del Eclipse. El arte de la América Latina en la transición al siglo XX*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
350. — «Presentación». En *El final del Eclipse. El arte de la América Latina en la transición al siglo XX*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
351. — *Los nuevos conquistadores. Multinacionales españolas en América Latina*. Madrid y Barcelona: Greenpeace, 2009.
352. Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
353. Spector, Nancy. *Félix González-Torres*. Nueva York: Guggenheim Museum, 1995.
354. Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* Barcelona: MACBA, 2009.
355. — «Apéndice: la puesta a trabajar de la deconstrucción». En *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
356. Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1998.
357. Steeds, Lucy, editora. *Making Art Global (Part 2): «Magiciens de la Terre» 1989*. Londres: Afterall, 2013.
358. Subirats, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1994.
359. Sullivan, Edward. «Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos». En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, compilado por Margarita en Sánchez Prieto. La Habana: Centro Wifredo Lam, 1994.
360. — «Displaying the Caribbean: Thirty Years of Exhibitions and Collecting in the United States». En *Caribbean: Art at the Crossroads of the World*. Nueva York: El Museo del Barrio y Yale University Press, 2012.
361. —, editor. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea, 1996.

362. Sundell, Margaret. «Antes del Más Allá». En *Más allá del documento*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
363. Taylor, René. *José Campeche and His Time*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.
364. Thomas, Catherine. «Interviews Adriano Pedrosa. Truth, Fiction (Favorite Game) [Attrib.]». En *The Edge of Everything. Reflexions on Curatorial Practice*, editado por Catherine Thomas. Alberta: The Banff Centre, 2002.
365. Torres, Francesc. «El libro de historia del olvido empecinado (anotaciones manuscritas a margen de página)». En *Too Late for Goya. Works by Francesc Torres*, editado por Marilyn Zaitlin. Arizona: Arizona State University Art Museum, 1994.
366. Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.
367. Trias, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1975.
368. Tomassi, Noreen, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita. *American Visions / Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. Nueva York: Aca Books y Allwoth Press, 1994.
369. Torres-García, Joaquín. «La Escuela del Sur, Montevideo, 1935». En *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Dawn Ades. Madrid: Ministerio de Cultura y Turner, 1989.
370. Torruella, Susana. «América/Américas: el acto de recordar». En *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
371. Tucker, Marcia, Nilda Peraza y Kinshasha Conwill. «Director's Introduction: A Conversation». En *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*. Nueva York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y The Studio Museum in Harlem, 1990.
372. Tuper, Jon. «Prólogo». En *Cartografías*. Madrid: Fundación «la Caixa», 1995.
373. VV AA. *Andalucía americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y Carrera de Indias*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1989.
374. ——. *Tercera Bienal de La Habana '89*. La Habana: Centro Wifredo Lam / Editorial Letras cubanas, 1989.
375. Valdés, Adriana. «Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro». En *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
376. ——. *Alfredo Jaar. Estudio sobre la Felicidad 1979-1981*. Barcelona: Actar, 1999.
377. Vallejo, César. *España, aparta de mí este cáliz*. Barcelona: Imprenta de la Abadía de Montserrat, 1937. En <http://www.literatura.us/vallejo/caliz.html>, última visita, 14 de marzo del 2015.
378. Vandenbroeck, Paul. «Incomprehensibly, the Sun Turns Pale and Ashen Mother Moon Seems Ill from Fear». En *America, Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Amberes: Royal Museum of Fine Arts, 1992.
379. Varas, Paulina, curadora. *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014.
380. Varela, Juan. *Cartas americanas*. Madrid: Editorial Fuentes y Capdeville, 1889.
381. Varnedoe, Kirik. «The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art». En *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change. Studies in Modern Art 5*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1995.
382. Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925.
383. Veneciano Filho, Paulo. «A través del sermón: vía de la libertad». En *Eztytyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
384. Villaespesa, Mar. «Hablar del Mississippi». En *Gerardo Delgado. En la ciudad blanca. Pintura sobre lienzo y papel*. Madrid: Galería Egam, 1983.
385. ——. «El rito de la posesión». En *Simeón Saiz Ruiz*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 1986.
386. ——. «Mientras la forma sueña». En *8 de marzo*. Málaga: Antiguo Colegio San Agustín, 1986.
387. ——. «Los testigos solteros». En *Doce asesinatos y un suicidio*. Madrid: Galería Ángel Romero, 1989.
388. ——. «Agitación de la memoria». En *Historias de amor. Fragmentos de un discurso artístico*. Valencia: Ateneo Mercantil de Valencia e Institut Valencià de la Joventut, 1991.
389. ——. «El sueño imperativo». En *El sueño imperativo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991.
390. ——. «Agradecimientos». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
391. ——. «El artista y la ciudad». En *El artista y la ciudad*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda, 1992.
392. ——. «Presentación Plus Ultra». En *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
393. ——. «Presentación Plus Ultra». En *Intervenciones*. Sevilla: Pabellón de Andalucía, 1992.
394. ——. «Citología». En *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
395. ——. «Querido Miguel». En *Miguel Benlloch. Acaeció en Granada*. Granada: Ciengramos, 2013.
396. Wallace, Henry A. «Introduction». En *Latin American Exhibition of Fine Arts*. Nueva York: Riverside Museum, 1940.
397. Waugh, Carmen. «Presentación». En *Voces de ultramar. El arte de América Latina: 1910-1960*. Madrid y Gran Canaria: Turner, 1992.
398. Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
399. Weibel, Peter y Andrea Buddensieg, editores. *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
400. Weiss, Rachel. *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterall, 2011.
401. Whitney, John Hay. «Forewords». En *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, editado por Alfred Barr. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977.
402. Wolff, Daniela. *Labor No.2, Erick Meyenberg*. Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 2010.
403. Yáñez-Barnuevo, Luis. «Introducción». En *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
404. Yeon Kim, Yu, «Historias fragmentadas». En *Cinco continentes y una ciudad. I Salón Internacional de Pintura*. México D. F.: Museo de la Ciudad de México, 1998.

405. Yñiguez, José. «Un índice desde el corazón». En *En la torre. Pintura sevillana. Tres generaciones*. La Algaba: Ayuntamiento de La Algaba, 1986.
406. Yúdice, George. «El multiculturalismo y los nuevos criterios de valoración cultural». En *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III. México D. F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
407. Zaya, Octavio. «El otro de sí mismo». En *Desplazamientos. Aspectos de la identidad y las culturas*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1991.
408. ———. «Some Paths to the Garden». En *The Garden of Forking Paths. Contemporary Artists from Latin America*. Copenhagen: Kunstforeningen, 1998.
409. ———. «Travesía. Diseminaciones, cruces y desterritorializaciones». En *Transatlántico. Diseminación, cruce y desterritorialización*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1998.
410. Zelevansky, Lynn, editora. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge: MIT Press, 2004.
411. Žižek, Slavoj. «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional». En *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Frederic Jameson y Slavoj Žižek. Buenos Aires: Paidós, 2005.
412. Zourabichvili, François. «Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)». En *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, organizado por Eric Alliez, 137-150. Medellín y Cali: Euphorion y Sé cauto, 2002.
413. Zugaza, Manuel y Nicolás Martínez-Fresno y Pavía. «Forewords». En *Painting of the Kingdoms, Shared Identities. Territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th Centuries*. México D. F.: Banamex, 2008.
414. Zugazagoitia, Julián. «Foreword». En *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, editado por Miriam Basilio, Fátima Bercht, Deborah Cullen, Luis Pérez-Oramas, Gary Garrels, Harper Montgomery, Rocío Aranda-Alvarado y James Wechsler. Nueva York: El Museo del Barrio y Museum of Modern Art, 2004.

Artículos en revistas especializadas y prensa

1. Acevedo Tarazona, Álvaro. «El primer centenario de Colombia (20 de julio de 1910): unidad nacional, iconografías y retóricas de una conmemoración». *Revista Credencial Historia*, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, edición 252 (2010), en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2010/centenario.htm>, última visita, 19 de abril del 2014.
2. Adorno, Theodor. «Commitment». *New Left Review* 87-88, Londres, septiembre-diciembre (1974).
3. Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociología* 73, 26, mayo-agosto (2011).
4. Aliaga, Juan Vicente. «Del paradójico reforzamiento (y descédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español». *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado Español* 7. Feminismos (2012).
5. Andersen Barta, Isabela y Marcelo Rezende. «Arrive, Be, Do Something». *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008.
6. Álvarez Reyes, Juan Antonio. «La Inflación del Arte en Expo '92». *Papers d'art* 49, octubre-noviembre (1992): 14.
7. Aparicio, Pedro. «Risum teneatis». *Diario 16*, 9 de julio de 1992.
8. Arendt, Hanna. «Martin Heidegger, octogenario». *Revista de Occidente* 84 (1988).
9. Armato, Alessandro. «La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla». *Revista Brasileira do Caribe* 24, XII, São Luis, enero-junio (2012): 381-404.
10. Batalla, Juan. «Esquizoide. Vejámenes, desalientos e histeria crítica. Post-it City + Principio Potosí». *Sauna. Revista de arte* 1, 1. En http://www.revistasaua.com.ar/01_01/05.html, última visita, 21 de enero del 2014.
11. Benítez Dueñas, Issa María. «Versiones del sur. F(r)icciones». *Artexus* 41, 3, agosto (2001).
12. Bernstein, Boris. «Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”». *Criterios* 5-12, La Habana, enero (1983) - diciembre (1984).
13. Bhabha, Homi. «Freedom's Basis in the Indeterminate». *October* 61 (1992): 46-57.
14. Brett, Guy. «To Return Earth to Earth». *Cabier* 2, Witte de With, Róterdam, junio (1994).
15. ———. «Inverted Utopias». *Artforum*, noviembre (2004).
16. Bonito Oliva, Achille y Helena Kontova. «Emergency/Emergenza». *Flash Art International*. Special Aperto '93, Milán, mayo (1993): 13.
17. Borja, Jordi y Tona Mascareña. «El Quinto Centenario y la imagen de España en el mundo». *Anuario Internacional CIDOB 1992*, Barcelona (1993): 89-96.
18. Borja-Villel, Manuel. «Museo del Sur». *El País*, 20 de diciembre del 2008.
19. Bortherton, Gordon y Dawn Ades. «Mesoamerican Descriptions of Space I». *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Berlín (1975).
20. Brea, José Luis. «El “grado Expo” de la cultura». *Lápiz* 88, X (1992): 10.
21. Buchloh, Benjamin. «Entretien (avec Jean Hubert Martin)». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 28, verano (1989).
22. ———. «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions». *October* 55 (1990): 105-143.
23. Burucúa, José Emilio y Mario H. Gradowczyk. «¿Constelaciones o paranatolonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano». *Ramona* 31 (2003): 8.
24. Borràs, María Lluïsa. «Permisividad estética en los artistas de Colonia». *La Vanguardia*, 9 de febrero de 1990, 6.

25. Calvo Serraller, Francisco. «Cinco panoramas críticos del arte en Latinoamérica». *El País*, 9 de diciembre del 2000.
26. Cameron, Dan. «Return to Spain». *Flash Art* 145, marzo/abril (1989).
27. Campanella, Hortensia. «Luis Camnitzer en entrevista». *Brecha*, Montevideo, 2 de junio del 2000.
28. ——. «Un artista que crea, reflexiona y enseña». *Lápiz* 167, XIX (2000): 41.
29. Carrillo, Jesús. «Los no-lugares de Marc Augé». *El Cultural*, 30 de abril del 2000, 32-33.
30. ——. «La imposibilidad del héroe». *Revista de Libros* 131 (2007).
31. ——. «La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995». *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* 8 (2014).
32. Casaus, Marta. «La representación del Otro en las élites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista, 1830-1930». *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, Vol. XL (2010): 13-44.
33. Castells, Manuel. «Internet y la sociedad red». *La factoría* 14-15, febrero-septiembre (2001).
34. Castro Flórez, Fernando. «Iberoamérica, geografía alternativa». *ABC*, 9 de diciembre del 2000, 33.
35. Cereceda, Miguel. «Política de la poética». *ABC Cultural*, 20 de enero del 2001.
36. Chacón, José Antonio. «Una mirada de un millón de años. Reflexiones para el debate». *Europ·Art Internacional* 12, III (1992): s/n.
37. Combatía, Victoria. «El Pabellón español en la Expo '92». *Revista Arena Internacional* 5, diciembre (1989): 8.
38. Davis, Fernando. «Entrevista a Luis Camnitzer». *Ramona* 86 (2008).
39. De Andrade, Oswald. «Manifiesto antropófago». *Revista de Antropofagia* 1, São Paulo (1928).
40. De Benito, Eduardo. «Gran fiesta latinoamericana». *Lápiz* 60, VI (1989): 42.
41. De Diego, Estrella. «Principio Henri Rousseau». *El País*, 28 de agosto del 2010.
42. Díaz, Francisco. «Discurso de bienvenida del Alcalde Francisco Díaz a SS.MM. los Reyes de España». *Ribera del Tinto*, agosto de 1992, 5-6.
43. De la Villa, Rocío. «Versiones del sur. Madrid muestra el arte iberoamericano del siglo XX». *La Vanguardia*, 5 de enero del 2001.
44. Del Conde, Teresa. «Arte de lo fantástico: una exposición interesante, pero discutible». *Viva el Arte* 3, México D. F., marzo (1987).
45. De Sobregrau, C. «Arte Iberoamericano (1820-1980). Una oportunidad para redescubrir el “Nuevo Mundo”». *Álbum Letras Artes* 23 (1990): 10.
46. De Vicente Hernando, César. «Principio Potosí: la emancipación del espectador». *Rebelión*, Madrid, 17 de agosto del 2010, en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=111454>, última visita, 15 de octubre del 2010.
47. EFE. «El Reina Sofía muestra cuatro exposiciones sobre “Versiones del Sur”». *El Mundo*, 27 de diciembre de 2000.
48. ——. «La colección Daros reconstruye el panorama del arte actual de Latinoamérica». RTVE, 3 de febrero del 2010, en <http://www.rtve.es/noticias/20100203/coleccion-daros-reconstruye-panorama-del-arte-actual-latinoamerica/316008.shtml>, última visita, 5 de enero del 2014.
49. Fernández Lérica, Amalia. «Presentado el proyecto “Plus Ultra” o el diálogo de ocho artistas con la cultura andaluza». *ABC '92. Diario de la Expo*, 10 de marzo de 1992.
50. Fernández-Santos, Elsa. «El Arco del Triunfo, convertido en soporte crítico de la guerra». *El País*, 20 de enero de 1991.
51. Fernández Suárez, Álvaro. «Expectativa y futuro de un continente sonámbulo». *Cuadernos Americanos* 5 (1952).
52. Fitoria, Dania. «España Nuevo Milenio tratará de contar en dos años 20 siglos de cultura. El proyecto estatal incluirá la primera página web de teatro digital». *El País*, 4 de marzo del 2000.
53. Fisher, Jean. «The Invisible Labyrinth». *Artforum*, septiembre (1989).
54. ——. «The Other Story and the Past Imperfect». *Tate Papers* (2009), en <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7273>, última visita, 21 de enero del 2013.
55. Foucault, Michel. «De los espacios otros». *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, octubre (1984). Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima, en www.asambleasociales.org, última visita, 10 de octubre del 2012.
56. García, Alejandro. «200 obras muestran en Granada las rupturas artísticas del siglo XX». *El País*, 16 de junio de 1992, 33.
57. Godoy, Francisco. «Cuerpos, fluidos y manchas sudacas desde la novela *El Cuarto Mundo* de Diamela Eltit». *Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo* (2007), en <http://critica.cl/literatura/cuerpos-fluidos-y-manchas-sudacas-desde-la-novela-el-cuarto-mundo-de-diamela-eltit>, última visita, 19 de julio del 2014.
58. ——. «Ante los museos de Alfredo Jaar». *Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo* (2010), en <http://critica.cl/artes-visuales/ante-los-museos-de-alfredo-jaar>, última consulta, 10 de noviembre del 2013.
59. ——. «El panóptico extremeño. Voluntades explícitas y problemas implícitos en el proyecto MEIAC». *Salonkritik* (2011), en <http://salonkritik.net/10-11/2011/10/el-panoptico-extremeno-volunta.php>, última visita, 13 de julio del 2014.
60. ——. «Anatomías territoriales. Alternativas de activar la otredad de pinturas coloniales de Potosí». *Historia y Memoria* 4, Colombia (2012): 45-91.
61. Goldman, Shifra M. «Artistas latinoamericanos del siglo XX, MoMA. Nueva York: una repetición del pasado». *Art Nexus* 10, septiembre-diciembre (1993): 84-89.
62. Gracián, J. «Nacionalismo. Turismo. Colonialismo». *Revista Arena Internacional* 2, abril (1989): 19.
63. Greenlees, Don. «Guillermo Kuitca. How to Map the Universe». *ARTnews*, octubre (1991).
64. Grüner, Eduardo. «A partir de hoy somos todos negros». (2009) en <http://todosomosnegros.blogspot.com.es>, última visita, 15 de marzo del 2015.
65. Guardiola, Juan. «Arte público». *Papers d'Art* 49, octubre-noviembre (1992): 15.
66. Herkenhoff, Paulo y Geri Smith. «Latin American Art. Global Outreach». *ARTnews*, octubre (1991).

67. Hilton, Tim. «A Fest and Famine». *The Guardian*, Londres, 1989.
68. Holert, Tom. «Art in the Knowledge-Based Polis». *e-flux Journal* 3, febrero (2009).
69. Jaar, Alfredo. «Querido Antonio». *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* 51. Homenaje para Antonio Zaya, Centro Atlántico de Arte Moderno (2001): 85.
70. Jarandilla, Susana. «La “Eztétyka del sueño” demuestra la vigencia del arte de la denuncia en América». *La Razón*, 24 de enero del 2001: 25.
71. Jarque, Fietta. «Una gran exposición de arte latinoamericano se inaugura en el Palacio de Velázquez». *El País*, 15 de diciembre de 1989.
72. Jiménez, Carlos. «Alfredo Jaar: afirmación y crítica de la representación». *Lápiz* 57, VI (1989): 62-66.
73. ——. «Hispanic Art in the United States». *Lápiz* 61, VI (1989): 75.
74. ——. «El Principio Potosí». 11 de mayo del 2010 en <http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com.es/2010/05/el-principio-potosi.html>, última visita, 11 de marzo del 2015.
75. Jiménez, Pablo. «Desencuentro con Iberoamérica», *ABC* Madrid, 14 de diciembre de 1989.
76. Juan Carlos I. «Discurso de S. M. el Rey Don Juan Carlos I a los moguerenses». *Ribera del Tinto*, agosto de 1992, 8.
77. Kirstein, Lincoln. «The State of Modern Painting». *Harper's Magazine*, octubre de 1948.
78. Lafuente, Antonio y Jaime Vilchis. «El montaje de un relato escénico: memoria de un pabellón de la Expo Universal de Sevilla». *Archivos de la Filmoteca* 21, Valencia, octubre (1995): 130-147.
79. Longoni, Ana. «Dossier: balances del proyecto Ex Argentina». *Ramona* 55, Buenos Aires, Fundación Start, octubre (2005).
80. ——. «La legitimación del arte político». *Brumaria* 5, Madrid (2005).
81. ——. «Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde». *Latinart.com*, agosto (2007), en <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=91>, última visita, 6 de enero del 2013.
82. López, Sebastián. «Identity: Reality or Fiction». *Third Text* 18 (1992): 32-34.
83. López, Miguel. «How Do We Know What Latin American Conceptualism Look Like?». *Afterall Journal* 23 (2010). Versión en castellano en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=643, última visita, 15 de diciembre del 2012.
84. López Cuenca, Alberto. «La amable invención: Latinoamérica en la escena artística española». *Revista de Occidente* 293, octubre (2005).
85. López Cuenca, Rogelio. «Rogelio López Cuenca / Francesc Torres». *Lápiz* 99-101 (1994): 209.
86. López-Wagner, Alma. «Somos moros, estamos negros. Una entrevista con Agustín Parejo School». *Revista Arena Internacional* 2 (1989): 20.
87. Lorenci, Miguel. «La Reina y el Ministro de Cultura inauguran la muestra “Arte en Iberoamérica, 1820-1980”». *C. Español*, 15 de diciembre de 1989, Archivo Hayward Gallery.
88. Loria, Vivianne. «Proyecciones desde el Norte». *Lápiz* 169/170, XX (2001): 66-77.
89. Lubow, Arthur. «After Frida». *The New York Times*, 23 de marzo del 2008. En http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all&_r=0, última visita, 15 de noviembre del 2012.
90. Martínez Ribas, Inés. «F(r)icciones del sur. Voces de América». *ABC*, 3 de diciembre del 2000.
91. Marzo, Jorge Luis. «General Idea». *Lápiz* 89, X (1992): 79-80.
92. ——. «Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 2 (2005).
93. Medina, Cuauhtémoc. «Una teoría sobre la derrota». *Lápiz* 169/170, XX (2001): 37.
94. ——. «Nuevo traje postcolonial». *Salonkritik*, julio (2010), en http://salonkritik.net/09-10/2010/07/nuevo_traje_postcolonial_cuauh.php, última visita, 21 de enero del 2014.
95. Mercer, Kobena. «Intermezzo Worlds». *Art Journal* 4, 57, Nueva York, invierno (1998).
96. Merino, Juan Carlos. «Más allá del folklore». *La Vanguardia*, 13 de diciembre del 2000.
97. Mesquita, Ivo y Ana Paula Cohen. «28th Bienal de São Paulo: What We Have Come to». *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008.
98. Molina, Margot. «Ocho artistas intervendrán en otros tantos monumentos andaluces durante la Expo». *El País*, 30 de noviembre de 1991.
99. ——. «Once artistas presentarán sus obras en las calles de Sevilla durante la Expo '92». *El País* Andalucía, 6 de enero de 1992, 3.
100. Montes, Javier. «De humanos y hormigas», *ABC*, 22 de mayo del 2010.
101. Moreno Luzón, Javier. «Reconquistar América para regenerar España. Nacionalismo español y centenario de las independencias en 1910-1911». *Historia Mexicana* 1, LX, México D. F., El Colegio de México (2010).
102. Moriente, David. «Un Planeta Caníbal». *Historia y Memoria* 4, Tunja, Colombia, enero-julio (2012): 141-187.
103. Murriá, Alicia. «Nuevos medios, nuevas configuraciones, nuevas respuestas». *Lápiz* 160, XIX (2000): 19.
104. Mosquera, Gerardo. «Speakeasy». *New Art Examiner* 3, 17, Chicago, noviembre (1989).
105. ——. «Tercer mundo y cultura occidental». *Lápiz* 58, VI (1989).
106. ——. «El Síndrome de Marco Polo». *Lápiz* 86, XII, abril-mayo (1992): 22-27.
107. ——. «El arte latinoamericano deja de serlo». *ARCO Latino* 1, Madrid (1996): 7-10.
108. Navarro, Mariano. «Arte, política y sociedad en Latinoamérica. Poesía y revolución». *El Mundo*, 31 de enero del 2001.
109. Nochlin, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews*, enero (1971): 22-39.
110. Oguibe, Olu. «In the Heart of Darkness». *Third Text* 23, Londres, verano (1993): 3-8.

111. — «African Curators and Contemporary Art. Notes and Responses to the “São Paulo Letter”». (2001), en http://www.camwood.org/African_Curators_and_Contemporary_Art.html, última visita, 11 de marzo del 2015.
112. Olivares, Rosa. «Carmen Giménez deja su cargo». *Lápiz* 60, VI (1989): 86-87.
113. — «Versiones del Sur. En el Reina Sofía de Madrid». *Época*, 31 de diciembre del 2000.
114. Olmo, Santiago. «Utrópicos: buscando otros modelos de bienal». *Salonkritik*, 30 de mayo del 2010, en http://salonkritik.net/09-10/2010/05/utropicos_buscando_otros_model.php, última visita, 20 de diciembre del 2013.
115. Palacios, Víctor. «Entrevista a Gerardo Mosquera». *Revista Código*, 17 de julio del 2012, en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-a-gerardo-mosquera/>, última visita, 14 de enero del 2014.
116. Pascual, Juan Vicente. «El negro Juan Latino, un ejemplo de integración en la España del siglo XVI». *El Manifiesto*, 11 de enero del 2008, en <http://www.elmanifiesto.com/articulos.asp?idarticulo=1399>, última visita, 20 de mayo del 2015.
117. Paz Soldán, Edmundo. «Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso». *Anales de Literatura Hispanoamericana UCM*, Vol. 37 (2008): 35-42.
118. Pérez, Luis Francisco y Manuel Clot. «Barcelona». En sondeo «La nueva actividad institucional en España». *Revista Arena Internacional* 1 (1989): 9.
119. Pérez Villén, Ángel. «Las vanitas neobarrocas». *Lápiz* 87, X (1992): 64.
120. — «Un truco de la memoria». *Lápiz* 90, X (1992): 72.
121. Piedra, José. «The Three Caballeros. Pato Donald's Gender Ducking». (1994) en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC39folder/3caballeros.html>, última visita, 18 de mayo del 2015.
122. Piegari, Carlos. «Hay un cadáver en tu Guggenheim». 4 de junio del 2010, en http://www.tribunalatina.com/es/notices/hay_un_cadaver_en_tu_guggenheim_26701.php, última visita, 6 de septiembre del 2012.
123. Piñero, Gabriela. «Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar». *Intervención* 7, 4, enero-junio (2013): 12.
124. Polidori, Ambra. «Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder». *Lápiz* 87, X (1992): 18-21.
125. Power, Kevin. «Apuntes sobre España». *Revista Arena Internacional* 1 (1989): 93.
126. — «El desierto occidental». *Arena Internacional del Arte* 0, enero (1989): 26.
127. — «Visiones sobre el arte latinoamericano. Versiones del sur». *El Mundo*, 13 de diciembre del 2000.
128. Pulido, Natividad. «El arte iberoamericano desembarca en el Reina Sofía con toda su artillería». *ABC*, 12 de diciembre del 2000.
129. — «El arte iberoamericano será un referente del Museo Reina Sofía tras su ampliación». *ABC*, 26 de enero del 2001.
130. Quiroga, Fernando. «Huelva llevará un debate sobre el Descubrimiento al Pabellón andaluz». *Huelva Información*, 4 de noviembre de 1991.
131. Ramírez, Dení. «La Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1982 y la ¿ausencia? de México». *Revista de Indias* 246, LXIX (2009).
132. Ramos, María Elena. «Intervenciones en el espacio. Diálogos en el MBA». *Serie Reflexiones en el Museo* 5, Caracas, Museo de Bellas Artes (1998).
133. Richard, Nelly. «Margins and Institutions: Art in Chile since 1973». *Art & Text* 21, número especial, Melbourne (1986).
134. Robles, M. Ángeles. «Alfredo Jaar reivindica a Alberti y a Falla». *Diario de Cádiz*, 15 de agosto de 1992.
135. Rolnik, Suely. «Furor de Archivo». *Revista de Estudios Visuales* 7, enero (2010).
136. Romano, Giani. «Contra el laissez-faire del posmodernismo. Entrevista a Alfredo Jaar». *Lápiz* 73, diciembre (1990): 56-63.
137. Romo, José. «Diez millones de vanguardia artística para la torre del Sagrario de Santa Cruz». *El Periódico*, Cádiz, 2 de febrero de 1992.
138. Rosauro, Elena. «Arte, política e historia: estudio de caso de Eduardo Molinari». *Aisthesis* 52 (2012).
139. Saavedra, David. «Cuando un muro es una obra de arte». *Diario* 16, 25 de enero de 2001.
140. Said, Edward. «Representing the Colonized: The Anthropologist Interlocutors». En W. J. T. Mitchell, *Critical Enquiry* 15, vol. 2, *Special feature on Heidegger and Nazism*, invierno (1989): 205-226.
141. Sánchez, Suset. «¿Qué está en juego? Epígonos (post/de) coloniales en España, u otra moda pasajera». *Salonkritik*, 7 de abril del 2013, en http://salonkritik.net/10-11/2013/04/que_esta_en_juego_epigonos_pos.php, última visita, 30 de diciembre del 2014.
142. Sierra, Rafael. «Rajoy afirma que el Reina Sofía se volcará con el arte latinoamericano». *El Mundo*, 26 de enero del 2000: 62.
143. — «El arte de la protesta sigue vigente en la era de la globalización». *El Mundo*, 26 de enero del 2001.
144. Sin autor. «Nelson A. Rockefeller». *Life*, 27 de abril de 1942.
145. — «Mexico's Art». *News Week*, Dayton, Ohio, 12 de abril de 1943.
146. — «La exposición “Andalucía. Puerta de Europa” ofrece una síntesis del pasado andaluz». *ABC*, 8 de noviembre de 1985, 17.
147. — «Art in Latin America». *The Guardian*, 25 de mayo de 1989.
148. — «Editorial». *Revista Arena Internacional* 4, octubre (1989): 6.
149. — «De Iberoamérica. Lo que pudo haber sido y no fue». *Época*, 4 de enero de 1990.
150. — «No te lo pierdas. Exposición *Versiones del sur*: cinco propuestas sobre el arte en América». *La Gaceta*, Madrid, 12 de diciembre del 2000.
151. — «Versiones del sur». *El Mundo*, 27 de diciembre del 2000.

152. — «Preguntas a las “sexoservidoras”». *El Mundo*, 26 de enero del 2001.
153. — «El Museo Reina Sofía, año a año». *El Cultural*, 29 de octubre del 2010.
154. Sullivan, Edward J. «Art of the Fantastic». *Art Journal* 4, 47, invierno (1988): 376-379.
155. Taberna García, Nuria. «El horizonte americano en el imaginario español, 1989-1930». *ELAL* 2, vol. 8, Tel Aviv University (1997), en http://www.tau.ac.il/eial/VIII_2/garcia.htm, última visita, 19 de abril del 2014.
156. Téllez, J. J. «Una comisaria a orillas de Tarifa». *Diario de Cádiz*, 10 de marzo de 1992.
157. — «La otra operación “Plus Ultra”». *Diario de Cádiz*, 12 de marzo de 1992, 42.
158. Temkin, Susanna. «A Pan-American Art Exhibit for the World of Tomorrow: The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibitions at the Riverside Museum». *Rutgers Art Review* 27 (2011).
159. Topacio, Antonio. «Cinco propuestas en torno al arte en América». *El día de Cuenca*, 25 de enero del 2001, 24.
160. Torres, Francesc. «Plus Ultra». *Revista Arena Internacional* 2 (1989): 94-95.
161. Valdés, Adriana. «Alfredo Jaar. “Soy un arquitecto que hace arte”». *ARQ* 70, Santiago, diciembre (2008).
162. Villaespesa, Mar. «El delfín y el submarino». *Arena Internacional del Arte* 0, enero (1989): 16.
163. — «Síndrome de mayoría absoluta». *Arena Internacional del Arte* 1 (1989): 81-83.
164. Vindel, Jaime. «Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?». Reseña, en <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?id=326>, última visita, 15 de febrero del 2013.
165. Ward, Frazer. «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s». *Frieze* 48, septiembre-octubre (1999).
166. Weinrichter, Antonio, editor. *Secuencias: Revista de historia del cine* 32, Madrid (2010).
167. Zabalbeascoa, Anatxu. «Reflexión sobre el límite». *Europ. Art Internacional* 12, III (1992): s/n.
168. Zalamea, Gustavo. «Resistiendo a todo. Estrella de Diego en conversación con Gustavo Zalamea». *Errata* 0 (2009). Versión electrónica en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico/entrevista-gustavo-zalamea/>, última visita, 11 de febrero del 2015.

Materiales de archivo, guías y recursos en línea

1. Ades, Dawn. «Preliminary Outlines. An Exhibition of Latin American Art». Hayward Gallery Archive.
2. AGA-SOL 97969. (03)000 51/17446.
3. Agredano, Rafael. «Escultura-pulpito o tribuna realizada en hierro con un texto...». Archivo BNV.
4. Alden Jewel, Edward. «Shows Modern Art of Latin America». *New York Times*, 31 de marzo de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 493.
5. Alijs, Francis. «Re: the leak». E-mail a Adriano Pedrosa. Sin fecha. Archivo MNCARS.
6. Amaral, Aracy. Carta a José Guirao. 9 de junio de 1998. Archivo MNCARS.
7. — e Ivo Mesquita. «Entre lo popular y las vanguardias. Creación e industrialización en el arte de vanguardia de América Latina en la segunda mitad del siglo». 15 de junio de 1998. Archivo MNCARS.
8. Amor, Mónica. Fax a Marta González. Nueva York, 1 de mayo de 1999. Archivo MNCARS.
9. — Carta a Marta González. Nueva York, 3 de diciembre de 1999. Archivo MNCARS.
10. — Carta a Marta González y Catherine Coleman. Nueva York, 28 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.
11. — «No subject». E-mail a Catherine Coleman. 14 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.
12. — Carta a José Guirao. Nueva York, 18 de mayo del 2000. Archivo MNCARS.
13. — Carta a Marta González. Nueva York, 22 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.
14. — Carta a Marta González y Catherine Coleman. Nueva York, 28 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.
15. — «Charlas». E-mail a María Jesús de Domingo, 12 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.
16. — «Re: De Marta González. Museo Reina Sofía». 10 de noviembre del 2009. Archivo MNCARS.
17. — y Octavio Zaya. «Planteamiento». Sin fecha. Archivo MNCARS.
18. — y Octavio Zaya. «Documentos». Fax. 6 de diciembre de 1998. Archivo MNCARS.
19. — y Octavio Zaya. Fax a Juan Manuel Bonet. Nueva York, 8 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.
20. Aracén, Rasheed. «RE: Exhibition Histories: “Magiciens de la Terre” Paris Book Launch 11 July». E-mail colectivo, 12 de junio del 2013.
21. Basualdo, Carlos. Fax a Marta González. Nueva York, 2 de junio de 1998. Archivo MNCARS.
22. — y Mónica Amor. «Nota de prensa». Kulturunea, 2002, en <http://kmk.gipuzkoakultura.net/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/314-archivo-pons>, última visita, 9 de abril del 2015.
23. — y Octavio Zaya. «Eztética del sueño. Rev. 17/12/98», 2. Archivo MNCARS.
24. — y Octavio Zaya. Carta a Juan Manuel Bonet. Nueva York, 19 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.
25. — y Octavio Zaya. «Eztética del Sueño». E-mail a Enrique Juncosa, subdirector del museo, 5 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.
26. Benlloch, Miguel. Carta a José Lebrero, sin fecha (posterior a marzo de 1992). Archivo BNV.
27. Bercht, Fátima y Elizabeth Ferrer. «Letter to Luis Camnitzer». 2 de marzo de 1992. Artist file: miscellaneous uncataloged material Luis Camnitzer. MoMA Queens Artist Files.
28. Biblioteca de Copenhagen, Centro digital de investigación «El sitio de Guamán Poma», en <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>, última visita, 19 de marzo del 2015.
29. Biemann, Ursula. «The Mexican Collection. Ethnographic Hybrids», octubre de 1991. Archivo BNV.
30. BNV. «Breve memoria sobre el proyecto Plus Ultra». Archivo BNV.
31. Bonet, Juan Manuel. «Carta a Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa». Madrid, 19 de junio del 2000. Archivo MNCARS.
32. — E-mail a Gerardo Mosquera. 5 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.

33. Buntinx, Gustavo. «El empoderamiento de lo local». arteBA, 2005, en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/gbuntinx.html>, última visita, 18 de mayo del 2015.
34. Carnevale, Graciela. Fax a Charo Huarte. Rosario, 15 de febrero del 2001. Archivo MNCARS.
35. CAM Madrid. «Mari Carmen Ramírez comisaria del Worthan de Arte Latinoamericano del Museo de Houston». Madrid, 7 de mayo del 2013, en <https://www.youtube.com/watch?v=KdahQDhglvQ>, última visita, 10 de febrero del 2015.
36. Carrillo, Jesús. «Del efecto Guggenheim a los medialab: centros de arte en la sociedad global». Conferencia en la Fundación Juan March, 2006. Audio disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2597>, última visita, 26 de julio del 2014.
37. Conaty, Tim. «Print/Out: Félix González-Torres». MoMA, 2012, en http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres, última visita, 22 de noviembre del 2012.
38. Coleman, Catherine. Fax a Joaquín Vázquez. Madrid, 22 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.
39. Committee formed at the Dinner at the City Club A Proposal Submitted by December 11, 1935: The Fair of the Future 1939 (Amended Feb. 10, 1936), New York World's Fair 1939; miscellaneous, uncatalogued material, Museum of Modern Art Archives, Queens, Nueva York.
40. Cortisoz, Royal. «Paintings from Latin America». *Herald Tribune*, Nueva York, 4 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 497.
41. Creischer, Alice, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann. «Editorial». Sin publicar, julio del 2010. Archivo MNCARS.
42. Curatorial Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.
43. Estrujenbank. «Un grupo de hombres-anuncio que se pasará por Sevilla durante varios días...». Archivo BNV.
44. De Castro, María-Antonia. «Expo '92 à Séville, touchée mais pas coulée». Archivo de prensa BNV.
45. Delcampo, Juan. «Mural-Telón ocupando, reproduciendo y manipulando, la fachada del Museo de Arte Contemporáneo». Archivo BNV.
46. ——. «Propuesta de Juan Delcampo». Archivo BNV.
47. Department of Circulating Exhibitions Records, II.I.90.8. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.
48. Dittborn, Eugenio. «La cocina y la guerra». MAC Quinta Normal, 2013, en <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2013/acropostales.html>, última visita, 9 de abril del 2015.
49. Doujak, Ines. «Eviva il coltello». Registro de performance, Madrid y Berlín, video disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=CLVrSAzx7Q4&lr=1> y <http://vernissage.tv/blog/2010/10/19/eviva-el-coltello-performance-by-ines-doujak-at-haus-der-kulturen-der-welt-berlin/>, última visita, 15 de julio del 2014.
50. Drew, Joanna. «Letter to Mrs. Hetzel». Hayward Gallery Archive.
51. El Espectro Rojo. *Fetiches críticos. Residuos de la economía general 1*. Madrid, CA2M, mayo (2010).
52. Expósito, Marcelo. «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas». *Instituto Europeo para Políticas Culturales progresivas* (2008), en <http://eicpc.net/transversal/0507/exposito/es>, última consulta, 10 de marzo del 2013.
53. E-flux. «The First International Biennial of Contemporary Art of Cartagena de Indias—#1: Cartagena». E-mail, 29 de noviembre del 2013.
54. Gabara, Esther. «El triángulo museológico de las Bermudas». Conferencia dictada en el seminario *La historia sin pasado. Contraimágenes de la colonialidad en España / América Latina*, CA2M, Móstoles, abril del 2012. Video disponible en <http://vimeo.com/45651244>, última visita, 8 de enero del 2014.
55. Gaínza, María. «EXHIBICIONISTAS! El texto y la exhibición». Presentación del taller dictado en el Centro de Investigaciones Artística (CIA), Buenos Aires, noviembre del 2012. En <http://www.ciacentro.org.ar/en/node/1208>, última visita, 16 de marzo del 2015.
56. Galindo, María. Entrevista a Manuel Borja-Villel en Radio Deseo. La Paz, febrero del 2011. Audio disponible en <http://radiodeseo.com/pag/archivo/2011/especiales/potosi-lapaz-inau.htm>, última visita, 11 de marzo del 2015.
57. García Brage, Rosa. «Correspondencia interna. (03)000 51/17445». AGA-SOL-97969.
58. ——. «Informe sobre la exposición “Arte Iberoamericano”». AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.
59. Genauer, Emily. «A Glimpse of Latin America. Large Museum Show Is Easy to Enjoy». *World-Telegram*, Nueva York, 3 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York. PI, mf 2: 500.
60. Gil, Victoria. «Propuesta “el artista y la ciudad”». Archivo BNV.
61. Giro, José María. «Aplicación (ejemplar) del MANUAL de identidad corporativa para el C.A.A.C., que consiste en unas pizarras-carteles para bares, tascas y restaurantes del centro de Sevilla». Archivo BNV.
62. ——. «Propuesta de José María Giro». Archivo BNV.
63. Giunta, Andrés. «Transatlánticos/Transcontinentales. Una discusión sobre diálogos y genealogías». Seminario Internacional *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11-13 de julio del 2013. Audio disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/transatlanticos-transcontinentales-discusion-sobre-dialogos-genealogias>, última visita, 16 de marzo del 2015.
64. Gómez Sicre, José. «Cubanos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York». *El Mundo*, 1 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 506.
65. González, Curro. «Realización y edición de quince jarras-retrato en cerámica policromada...». Archivo BNV.
66. González, Marta. Carta a Octavio Zaya. 8 de marzo de 1999, Madrid. Archivo MNCARS.
67. Gordillo, Ana. «Iglesia de Santa Cruz». Fax desde la Unidad Técnica de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Junta de Andalucía, 7 de agosto de 1992. Archivo BNV.
68. Guía de la exposición *Principio Potosí*.
69. Guirao, José. «Carta de petición». Archivo MNCARS.

70. — Fax a Ivo Mesquita. Madrid, 16 de febrero de 1999. Archivo MNCARS.
71. — «Nota informativa préstamo de obras de arte procedentes de museos públicos mexicanos para el ciclo de exposiciones “versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en Iberoamérica” para el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica». Madrid, 26 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.
72. Hawkins, Frances. Carta al capitán S. D. Swann, Chiel Public Relation Branch Fort Belvoir, Virginia. 6 de abril de 1943. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.
73. Ibáñez, Patricia. «ref.: Visiones de Latinoamérica». Carta a Carlota Álvarez, sin fecha. Archivo MNCARS.
74. Incorporated Advisory Committee of Foreign Participation Sub-Committee on Latin American, Minuta, 21 de octubre de 1938, caja 1053, PR2.01, carpeta 17, Latin America (1939), New York World's Fair 1930-1940 Archive, New York Public Library, Nueva York.
75. Jackson, Joseph Henry. «Chronicle». *San Francisco, Calif.*, 19 de mayo de 1944. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 530.
76. Kirstein, Lincoln. «Here to Say». *Town & Country*, abril 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 509.
77. La Fiambrera, «De la acción directa como una de las bellas artes». (2000), en <http://www.sindominio.net/fiambrera/taller.htm>, última visita, 24 de julio del 2014.
78. Lafuente, Pablo. «Staff Profile». En <http://www.csm.arts.ac.uk/research/staffresearchprofiles/pablolafuente/>, última visita, 30 de junio del 2012.
79. Larrondo, José María. «Escultura-bastidor realizada en madera con forma de imán de gran tamaño...». Archivo BNV.
80. Lebrero Stals, José. «José Lebrero Stals. Comisario invitado de la exposición “tierra de nadie”». Sin fecha. Archivo BNV.
81. — Carta a Marta González. Barcelona, 14 de marzo del 2001. Archivo MNCARS.
82. MACBA. «Desacuerdos – exposición». En <http://www.macba.cat/es/expo-desacuerdos>, última visita, 21 de junio del 2013.
83. McBride, Henry. «Latin American Art». *Sun*, Nueva York, 2 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 498.
84. McCann Morly, Grace L., directora del San Francisco Museum of Art. Carta a Frances Haekins, secretario del museo. 26 de marzo de 1943. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.
85. Mesquita, Ivo. Carta a Paz Cabello Carro. São Paulo, 31 de enero del 2000. Archivo MNCARS.
86. — Carta a Juan Manuel Bonet. São Paulo, 5 de julio del 2000. Archivo MNCARS.
87. — «Mensaje de Ivo Mesquita». E-mail a Alicia Sainz, 19 de julio del 2000. Archivo MNCARS.
88. — «Mensaje de Ivo Mesquita». E-mail a Alicia (sin apellido) donde copia el mensaje a Mari Carmen Ramírez. 19 de julio del 2000. Archivo MNCARS.
89. — «De Ivo Mesquita». E-mail a Marta González e Iliana Naranjo, 16 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.
90. — E-mail a Iliana Naranjo, 13 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.
91. — y Adriano Pedrosa. «Concepto exposición “F(R)ICCIONES”». Documento enviado para ser presentado al Patronato del Museo. São Paulo, 20 de enero de 1999. Archivo MNCARS.
92. Miranda, Adriana. *Frenesí — Liliana Maresca — 1984/1994*, DVD, 35 min., Argentina, 1994.
93. Morris, Katherine. «Comments about the Exhibition». 1-22 mayo de 1944. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4, 531.
94. Mosquera, Gerardo. E-mail a Lucía Ybarra. Sin fecha. Archivo MNCARS.
95. — «Minimalia». 12 de junio de 1998. Archivo MNCARS.
96. — E-mail a Marta González y Lucía Ybarra. 28 de agosto de 1999. Archivo MNCARS.
97. — E-mail a Lucía Ybarra. 17 de marzo del 2000, México. Archivo MNCARS.
98. — «Re: Obra Santiago Sierra». E-mail del 21 de julio del 2000. Archivo MNCARS.
99. — E-mail a Juan Manuel Bonet. 6 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.
100. — E-mail a Lucía Ybarra. 19 de diciembre del 2000. Archivo MNCARS.
101. M. R. «The Modern Implements Good Neighbor Policy». *The Art Digest*, Nueva York, 15 de abril de 1943. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 503.
102. Muntadas, Antoni. «Proyección de la película “Bienvenido, Mr. Marshall”», en el Patio de la Moneda, el 6 de mayo”. Archivo BNV.
103. Olea, Héctor. Carta a Giuletta Speranza. Austin, 5 de julio de 1999. Archivo MNCARS.
104. — Carta a Ignacio y Valentina Oberto, Fundación Noa-Noa de Caracas. Austin, 13 de septiembre del 2000. Archivo MNCARS.
105. Pedrosa, Adriano. «Para osbel, f(r)icciones». E-mail a Osbel Suárez con copia a Ivo Mesquita y Carla Zaccagnini. São Paulo, 22 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.
106. *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*, en <http://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/investigacion/peninsula>, última visita, 13 de marzo del 2015.
107. — *Colonialismo interno y ciudadanías del sur*. Seminario, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 y 24 de octubre del 2014. Véase <http://www.museoreinasofia.es/actividades/colonialismo-interno-ciudadanias-sur>, última visita, 11 de febrero del 2015.
108. Pérez-Barreiro, Gabriel. «Algunos apuntes sobre exposiciones de arte “latinoamericano”: constelaciones, estrellas, temas y variaciones». Ponencia presentada en el Congreso Internacional *Encuentros Transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*. Museo Reina Sofía, Madrid, julio del 2013. En <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/algunos-apuntes-sobre-exposiciones-arte-latinoamericano-constelaciones-estrellas-temas>, última visita, 10 de febrero del 2015.

109. Peterson, A. Everett, editor. *Art guide. Directing the World's Fair Visitor to the Better Known Art Centres of New York City*. Nueva York, Art Comission, New York World's Fair, 1939.
110. Pimentel, Taiyana. Carta a Enrique Juncosa. México D. F., 5 de diciembre del 2000. Archivo MNCARS.
111. Preciado, Beatriz. «El burdel de Estado: Sexo, Biopolítica y Deuda en la construcción utópica de Europa a partir de Restif de la Bretonne». Museu Picasso, Barcelona, 2012. En <http://blip.tv/pedro-g-romero/beatriz-preciado-el-burdel-de-estado-sexo-biopol%C3%ADtica-y-deuda-en-la-construcci%C3%B3n-ut%C3%B3pica-de-europa-a-partir-de-restif-de-la-bretonne-6262508>, última visita, 8 de octubre del 2012.
112. PRPC. «Foro». En <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=3658>, última visita, 15 de julio del 2014.
113. Ramírez, Mari Carmen. «Utopías latinoamericanas del siglo xx». 6 de noviembre de 1998. Archivo MNCARS.
114. ——. «Centro Reina Sofía, Ciclo de exposiciones Latinoamericanas. Anteproyecto expositivo Heterotopias: medio siglo sin-lugar, 1916-1968». Fax, 16 de diciembre de 1998. Archivo MNCARS.
115. ——. Carta a José Guirao. Austin, 7 de enero de 1999. Archivo MNCARS.
116. ——. Carta a Guileta Speranza. Austin, 29 de diciembre de 1999. Archivo MNCARS.
117. ——. Carta a Marta González. Austin, 7 de marzo del 2000. Archivo MNCARS.
118. ——. Fax a Fernando Saavedra Faget. Houston, 14 de junio del 2001. Archivo MNCARS.
119. ——. y Héctor Olea. Carta a José Guirao. Austin, 6 de abril de 1999. Archivo MNCARS.
120. ——. y Héctor Olea. «REF.: Pedido de Préstamos en México». Carta a José Guirao. Austin, 7 de abril de 1999. Archivo MNCARS.
121. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.
122. Regueira, Esther. «Diario de Cádiz». Fax a Laila González. 28 de julio de 1992. Archivo BNV.
123. ——. E-mail personal de 19 de noviembre del 2013.
124. Rivas, José. Carta a Juan Manuel Bonet. 30 de agosto del 2000. Archivo MNCARS.
125. Rivera Cusicanqui, Silvia y Boaventura de Sousa Santos. «Conversa del mundo», Valle de las Ánimas, La Paz, 16 de octubre del 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>, última visita, 17 de agosto del 2014.
126. Rockefeller, Nelson. Carta a Dean G. Acheson, secretario de Estado en Washington. 19 de diciembre de 1949. Rockefeller Archive Center.
127. ——. Carta al general Lewis B. Hershey. 28 de febrero de 1942. Rockefeller Archive Center.
128. Rolnik, Suely. *Por una ética del pensamiento*. Conferencia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 de mayo del 2014. Audio disponible en <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/suely-rolnik-etica-pensamiento>, última visita, 19 de enero del 2015.
129. Roma, Pepa. «Sexoservidoras: carne, alma y corazón». En <http://mayagoded.com/mg/ensayos/sexoservidoras-carne-alma-y-corazon/>, última visita, 20 de febrero del 2013.
130. Sáez-Angulo, Julia. «Versiones del Sur. Arte en América». Archivo MNCARS.
131. Sainz, Alicia. Fax a Carla Zaccagnini. Madrid, 3 de febrero del 2000. Archivo MNCARS.
132. Sainz Ruiz, Simeón. Carta a Ursula Biemann. 24 de septiembre de 1992. Archivo BNV.
133. Sichel, Berta. «Américas» (texto de prensa). Archivo BNV.
134. ——. y Juan Antonio Álvarez Reyes. «Presentación general. La idea de América Latina». En <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/idea12/frame.htm#arr>, última consulta, 27 de diciembre del 2013.
135. Sierra, Santiago. E-mail a Gerardo Mosquera. 5 de marzo del 2000, Irlanda. Archivo MNCARS.
136. Sin autor. «Américas», 2. Archivo BNV.
137. ——. «Art Exhibition Starts Monday». *News-Observer*, Raleigh, NC, 30/04/1944. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4, 529.
138. ——. «Cádiz». Archivo BNV.
139. ——. Carta a Mary Morrissey. Registrat Exhibition Files, Exh. # 224. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York.
140. ——. «Chicano. Una visión personal de identidad». Archivo BNV.
141. ——. «Convenio de colaboración, punto 7». AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.
142. ——. «Convenio de colaboración, punto 34». AGA-SOL-97955. (03)000 51/17445.
143. ——. «Córdoba». Archivo BNV.
144. ——. «Dossier de *Arte en Iberoamérica*». AGA-SOL 97969. (03)000 51/17446.
145. ——. «El sueño imperativo» (proyecto). Archivo BNV.
146. ——. «Exposición Tierra de Nadie». Archivo BNV.
147. ——. «Gallery Ends a Decade». Kansas City, MO, 12/05/1943. The Museum of Modern Art Archive, Dept. of Circulating Exhibitions Records, Reel 4.
148. ——. «Informe de documentación de Plus Ultra». Archivo BNV.
149. ——. «Latin American Collection of the Museum of Modern Art Press Release». San Francisco Museum of Art. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 461.
150. ——. «Latin American Collection of the Museum of Modern Art Press Release». San Francisco Museum of Art. The Museum of Modern Art Archive, Nueva York. PI, mf 2: 463-464.
151. ——. «Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC». *Guía MUSAC 15*, León, MUSAC.
152. ——. «Monasterio de Santa Clara (s. XIV)». Archivo BNV.
153. ——. Presentación del proyecto en documental de Ático Siete S. A., Carmen F. Singler y José Sánchez-Montes, *Plus Ultra*, 35:25 min., en <https://www.youtube.com/watch?v=FUHL6QohX-E>, última visita, 19 de abril del 2015.

154. — «Texto para el muro del monasterio». Archivo BNV.
155. — «Úbeda y Baeza». Archivo BNV.
156. — «Vocabulario RhR», folleto. N° 940/1 CENSO. Archivo MNCARS.
157. — *La Época*, 8 de octubre de 1892. Citado en el blog de la BNE, «Las exposiciones históricas de 1892», 13 de septiembre del 2012, en <http://blog.bne.es/blog/las-exposiciones-historicas-de-1892/#comments>, última visita, 7 de enero del 2015.
158. — «Primer informe del desarrollo del ante-proyecto: junio 1991». Archivo BNV.
159. — «Américas». Octubre de 1991. Archivo BNV.
160. — Fax del 7 de agosto de 1992 desde la Junta de Andalucía. Archivo BNV.
161. — «Latinoamérica, aquí». *El periódico del arte* (2000). Archivo MNCARS.
162. — «Resumen Versiones del Sur». Informe, 5 de enero del 2001. Archivo MNCARS.
163. — «Everywhere». *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, 24 de octubre del 2008.
164. — «Memorias disruptivas». Museo Reina Sofía, Madrid, 2010, en <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/memorias-disruptivas>, última visita, 13 de enero del 2014.
165. — «Pues las fotos documentan el trabajo de la PRPC». 22 de mayo del 2010. En <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=3664>, última visita, 5 de mayo del 2011.
166. — «Nota de prensa de Mexico: Expected/Unexpected». E-flux, 4 de marzo del 2011. En <http://www.e-flux.com/announcements/mexico-expectedunexpected-2/>, última visita, 9 de abril del 2015.
167. Sosa, Antonio. «Diseño de un gran panel compuesto de 20 imágenes secuenciales...». Archivo BNV.
168. Spivak, Gayatri. «Walking the Gramsci Walk». Conferencia dictada en el *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn, Bronx, Nueva York, 24 de agosto del 2013.
169. The New Museum Annual Report. *New digital archive*, 1990. En http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/195, última consulta, 25 de septiembre del 2012.
170. Tomé, Ana, coordinadora de exposiciones de Casa de América. Carta a Berta Sichel. 15 de enero de 1992. Archivo BNV.
171. Tovar, Ignacio. «Diseño y edición de un folleto que reproduce un recorrido...». Archivo BNV.
172. — «Propuesta de Ignacio Tovar». Archivo BNV.
173. Tristestópicos. «La idea de lo latinoamericano como recurso cultural», folleto de mesa de debate. Casa Amèrica Catalunya, 27 de octubre del 2005.
174. Tunga. «Urgente p Javier». E-mail a Javier Mejías. 11 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.
175. Varas, Paulina. *Modos de hacer los textos. Cinco problemáticas planteadas desde la escritura curatorial sobre artes visuales desde América Latina*. DEA, Universitat de Barcelona, 2004.
176. Vázquez, Joaquín. Carta manuscrita a Berta Sichel. Sin fecha. Archivo BNV.
177. — E-mail a Mónica Carvallas y Lucía Ybarra. 10 de noviembre del 2000. Archivo MNCARS.
178. — *Transacción: producción, autoría, circulación*. Conferencia, Espacio I+CAS, Sevilla, 2011.
179. — y Mar Villaspesa. «EL PRODUCTOR COMO PRODUCTOR. Una crónica del trabajo en colaboración de Mar Villaspesa y BNV producciones». *Seminario Intercambios. Archivo F.X.: de economía cero*. Barcelona, Museu Picasso, 6-8 de marzo del 2012. Versiones pdf en <http://fxysudoble.com/es/cronologia/mar-villaspesa-y-joaquin-vazquez/>, 4, última visita, 10 de marzo del 2014.
180. Villaspesa, Mar. «Plus Ultra». Archivo BNV.
181. — «Plus Ultra» (segundo documento). Archivo BNV.
182. — «El artista y la ciudad» (proyecto), 3. Primavera 1990. Archivo BNV.
183. — «Exposición EL ARTISTA Y LA CIUDAD. Entorno urbano. SEVILLA». Primavera 1990. Archivo BNV.
184. — «Proyecto de exposición para el Pabellón Andalucía Expo '92». Febrero de 1991. Archivo BNV.
185. — Fax a Berta Sichel. Tarifa, 7 de septiembre de 1991, 1. Archivo BNV.
186. — «Anteproyecto exposición PABELLÓN Andalucía Expo '92 (Informe abril 1991)». Archivo BNV.
187. — Fax a Juan Cañavate. Pabellón de Andalucía. Tarifa, 20 de enero de 1992. Archivo BNV.
188. Vitali, Christoph. Fax a Juan Manuel Bonet. Múnich, 25 de octubre del 2000. Archivo MNCARS.
189. VV AA. «Nota para los comisarios». Archivo MNCARS.

Entrevistas, conversaciones, e-mails

1. Entrevista a Dawn Ades, Londres, 23 de marzo del 2011.
2. Entrevista a Mónica Amor, Filadelfia, 23 de noviembre del 2012.
3. Entrevista a Luis Camnitzer por e-mail, respuesta enviada el 23 de noviembre del 2012.
4. Entrevista a Rafael Doctor, Madrid, 10 de abril del 2013.
5. E-mail de El Colectivo 2 a Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez y el autor de esta tesis, 16 de diciembre del 2009.
6. Entrevista a Rosa García Brage, Madrid, 13 de septiembre del 2012.
7. E-mail personal de María Galindo, 4 de junio del 2012.
8. Entrevista a María Galindo por e-mail, respuesta enviada el 25 de marzo del 2013.
9. Conversación con Nancy Garín, encuentro de *Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*, Bulegoa z/b, Bilbao, 2014.
10. Entrevista a Maya Goded por e-mail, respuesta enviada el 19 de marzo del 2013.
11. E-mail de Joanne Harwood, 26 de marzo del 2012.

12. Entrevista a Hans Michael Herzog, Zúrich, julio del 2010.
13. Entrevista a Laura Lima por e-mail, respuesta enviada el 4 de febrero del 2013.
14. Segunda entrevista a Laura Lima por e-mail, respuesta enviada el 25 de marzo del 2013.
15. E-mail personal de Rogelio López Cuenca, 24 de agosto del 2010.
16. Entrevista a Cildo Meireles, Madrid, 30 de mayo del 2013.
17. Entrevista a Ivo Mesquita, Madrid, 28 de febrero del 2013.
18. Entrevista a Gerardo Mosquera, Madrid, 28 de diciembre del 2012.
19. Encuentro privado con Gerardo Mosquera en el grupo de investigación *Peninsula. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales*, Centro de Estudios, Museo Reina Sofía, 21 de junio del 2013.
20. Conversación con Gabriel Pérez-Barreiro, Nueva York, 5 de octubre del 2012.
21. Entrevista telefónica a Giulietta Speranza, 6 de junio del 2013.
22. Conversación con Diego Sztulwark del Colectivo Situaciones, encuentro *Convergence. The Biogeopolitics of Emancipation*, Durham, noviembre del 2012.
23. Conversación no registrada con Mar Villaespesa y Miguel Benlloch, Sevilla, 7 de junio del 2012.

ANEXO I. Catálogo de exposiciones de arte latinoamericano realizadas en el Estado español desde la transición a la democracia (1975-2012)*

AÑO	TÍTULO	CURADOR	ORGANIZA	SEDES ITINERANCIA	DESCRIPCIÓN
1976	Arte Colombiano			Palacio de Velázquez, Madrid. Atarazanas Reales de Barcelona	
1976	José Clementino Mutis		Instituto de Cultura Hispánica	Instituto de Cultura Hispánica, Madrid.	
1977	Arte actual de Iberoamérica	Luis González-Robles	Instituto de Cultura Hispánica	Centro Cultural de la Villa de Madrid, Plaza de Colón	
1977	Arte Actual Iberoamericano			Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid	
1977	59 Artistas Latinoamericanos, América Llatina '76,			Fundació Joan Miró, Barcelona	
1978	Julio Le Parc		Centro Nacional de Exposiciones	Biblioteca Nacional, Madrid. Museo de Bilbao Fundació Joan Miró, Barcelona.	
1982	Oro y cerámicas precolombinas		Banco de Bilbao	Milán. Banco de Bilbao, Madrid.	Selección de 300 piezas provenientes del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia. Inaugurada por los Reyes de España.
1983	Roberto Matta. El mediterráneo y el verbo América		Dirección General de Bellas Artes y Archivos	Palacio de Cristal y Círculo de Bellas Artes	
1984	Muestra de Plástica Latinoamericana. Argentina, Costa Rica, Honduras, Mejico, etc..		Proyecto Cultural Latinoamerica no-Europeo.	Galería Kreisler. Wolfgang Heinrich Fischer, Madrid.	
1985	América española en tiempos de Carlos III		Ministerio de Hacienda	Pabellón Mudéjar, Sevilla.	

1985			
El mestizaje americano	Museo de América, Madrid y Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos	Museo de América, Madrid	
1985			
Las artes de América Latina	UNESCO y Ministerio de Cultura	<p>Bando de Bolbao, Badajoz.</p> <p>Castillo de Olivenza.</p> <p>Casa de la Cultura, Ronda, Málaga.</p> <p>Castillo Bil-Bil, Benalmádena, Málaga.</p> <p>Caja de Ahorros de Alicante, Hellín, Albacete.</p> <p>Colegio de San Agustín, Casas Ibáñez, Albacete.</p> <p>Ayuntamiento de Santa Fe, Granada.</p> <p>Caja de Ahorros de San Fernando, Marchena, Sevilla.</p> <p>Caja de Ahorros de San Fernando, El Rubio, Sevilla.</p> <p>Caja de Ahorros de San Fernando, Herrera, Sevilla.</p> <p>Caja de Ahorros de San Fernando, Alcalá de Guadaira, Sevilla.</p> <p>Caja de Ahorros de San Fernando, Real de la Jara, Sevilla.</p> <p>Museo Provincial, Ciudad Real.</p> <p>Casa de la Cultura, Cuenca.</p> <p>Casa de la Cultura, Tarancón, Cuenca.</p> <p>Palacio de la Cotilla, Guadalajara.</p> <p>Consulado del Mar, Burgos.</p> <p>Sala Duran Loriga, A Coruña.</p> <p>Caja de Ahorros y M.P. de León, Ponferrada, León.</p> <p>Colegio de Arquitectos, Logroño.</p> <p>Casa de la Cultura, Binefar, Huesca.</p> <p>Centro Cívico Zona Franca, Barcelona.</p> <p>Centro Cívico Can Deu, Barcelona.</p> <p>Centro Cívico Casa del Relotge, Barcelona.</p> <p>Casa Municipal de Cultura, Andújar, Jaén.</p>	Exposición compuesta por 62 paneles con fotografías, 2 de los cuales son panales vitrinas con reproducciones de objetos precolombinos y de artesanías contemporánea, además de 80 diapositivas sobre el hombre y su actividad en la sociedad contemporánea. Se dividió en arte precolombino, arte colonial y arte contemporáneo que llegaba hasta la arquitectura modernista y el constructivismo y arte óptico.

1986				
	Puertos y fortificaciones en América y Filipinas		Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 y Ministerio de Obras Públicas	
1986				
	Diego Rivera. Retrospectiva.	Linda Downs y Hellen Sharp	Detroit Institute of Arts	Detroit Institute of Arts. Philadelphia Museum of Arts Museo del Palacio de Bellas Artes, México DF Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Staatliche Kunsthalle, Berlín. The Hayward Gallery, Londres.
1986				
	Guillermo David Kuitca		ARCO y CAyC, Buenos Aires.	Palacio de Cristal, Madrid
1986				
	México antiguo	Paz Cabello Carro	Ministerio de Educación y Cultura, Museo de América. Madrid, 1986.	Museo de América, Madrid.
1986				
	Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI- XIX: obras civiles y religiosas en templos, museos, y colecciones españolas		Museo de América e Instituto de Cooperación Hispanoamericana.	Museo de América, Madrid.
1986				
	Humberto Rivas			Artics, Barcelona
1986				
	El tango hasta Gardel. Rafael Navarro. Fotografías			Sala del Palacio de Sastago, Diputación Provincial de Zaragoza.
1987				
	Simbología de la indumentaria indígena femenina en Guatemala	Fidela San Miguel y Ana Verde Casanova	Comisión V Centenario y Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid

1987					
	Fernando Botero. Pinturas, dibujos, esculturas.	Werner Spies	Schirn Kusthalle, Frankfurt.	Schirn Kusthalle, Frankfurt. Kunsthalle des Hypo-Kulturstiftung, Munich. Kunsthalle, Bremen. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	
1987					
	Chile Vive. Arte y cultura	Rafael Bázquez Godoy	Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Círculo de Bellas Artes, Madrid	Círculo de Bellas Artes, Madrid Barcelona, auspiciada por el Ayuntamiento de Barcelona.	
1988					
	Rufino Tamayo. Pinturas.	Ana Beristáin	Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
1989					
	Arte en Iberoamérica	Dawn Ades	The Hayward Gallery, Londres	The Hayward Gallery, Londres Moderna Museet y Nationalmuseum, Estocolmo. Palacio de Velázquez, Madrid.	Véase capítulo 3.1
1989					
	Les demon des Anges. 16 artistas “chicanos” al volante de “Los Angeles”.	Pascal Letellier	Centre de Recherche pour le Développement Culturel, Nantes y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya	Halle du Centre de Recherche pour le Développement Culturel, Nantes. Espace Lyon Art Contemporain (E.L.A.C.), Lyon. Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona. Kulturhuset, Estocolmo.	La exposición recoge la obra de algunos de artistas chicanos de finales de los años 60 y principios de los 70, en pleno movimiento reivindicativo, donde artistas, intelectuales, activistas y estudiantes se unieron en la lucha por defender sus derechos como latinos de los Estados Unidos, particularmente Los Angeles.
1989					
	El surrealismo entre viejo y nuevo mundo	Juan Manuel Bonet	Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria	Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria	Ver capítulo 3.2
1989					
	Iberoamérica, últimas tendencias	Manuel Palacios	Residencia de Estudiantes, Madrid.	Residencia de Estudiantes, Madrid.	Presentación del trabajo en video de 45 creadores latinoamericanos y españoles.

1989				
México colonial	María Concepción García Sainz	Museo de América, Madrid y Dirección General de Bellas Artes.	Museo de América, Madrid Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante. Murcia.	
1989				
La expedición Malaspina		Sociedad Estatal Quinto Centenario	Real Jardín Botánico, Madrid.	
1990				
Inca-Perú: 3000 años de historia.		Sociedad Estatal V Centenario, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas, Hamburgisches Museum für Wilkerekunde, etc.).	Bruselas, Linz, Madrid, Roma y Berlín.	
1990				
Los mayas. Esplendor de una civilización.		Sociedad Estatal Quinto Centenario	Centro Cultural de la Villa de Madrid.	
1990				
Pehr Löfling y la expedición al Orinoco		Sociedad Estatal Quinto Centenario	Real Jardín Botánico, Madrid.	
1990				
Arte mexicano precolombino		Palacio de Velázquez	Dirección de Archivos y museos	
1990				
Documentación indiana en Simancas		Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Archivo General de Simancas.	Iglesia de las Francesas, Valladolid.	
1991				
Torres-García	Tomàs Llorens	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.	
1991				
Alberto Greco			IVAM Fundación Mapfre, Madrid. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	

1991	La escuela del Sur: el taller de Torres-García y su legado.	Mª Carmen Ramírez	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Archer M. Huntington Art Gallery, Austin. Museo de Monterrey, México. Art Museum of the Americas, Washington D.C. The Bronx Museum of the Arts, Nueva York. Museo Rufino Tamayo, México.	
1991	Matta. Amusatevi. Las once musas de la música y las otras 9 no identificadas.	G. Ferrari	Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud	Museo Juan Barjola de Gijón	
1991	Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia.		Sociedad Estatal Quinto Centenario	Centro Cultural de la Villa de Madrid.	
1992	Confluencias. Primera exposición de artistas iberoamericanos en Europa.	José Corredor-Matheos	Cultural Rioja, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño e IberCaja	Sala Amós Salvador, Logroño. Museo Camón Aznar, Zaragoza. Museo de Arte Moderno de Oviedo. Sala Rekalde, Bilbao. Tecla Sala, Barcelona	Véase capítulo 4.2
1992	Hélion y la travesía de la abstracción. Julio González y Torres García.			Sala Amós Salvador, Logroño.	
1992	El oro de América	Juan Carlos Díaz Vázquez	Sociedad Estatal EXPO 92	la Cartuja de Sevilla	
1992	Arte y cultura en torno a 1.492	Joaquín Sureda	Sociedad Estatal EXPO 92, con el apoyo del Banco Hispanoamericano.	La Cartuja de Sevilla	

1992					
Artistas latinoamericanos del siglo XX.	Waldo Rasmussen	Museum of Modern Art, Nueva York	Estación Plaza de Armas, Sevilla. Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou y Hôtel des Arts, Paris. Josef-Haubrich Kunsthalle – Museum Ludwig, Cologne. Museum of Modern Art, Nueva York.	Presentación histórica de cerca de 90 artistas latinoamericanos, estableciendo como punto de partida del período moderno el año 1914. Dividió el período en ocho secciones: 1. Primera generación de modernistas, 2. Expresionistas y paisajistas, 3. Pintores mexicanos y realismo social, 4. Surrealismo y abstracción lírica, 5. Abstracción geométrica y arte cinético, 6. Nueva figuración, arte pop y ensamblaje, 7. Pintura y escultura reciente y 8. Instalaciones.	
1992					
Voces de ultramar. El arte de América Latina y Canarias: 1910-1960.	Carmen Waugh	Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.	Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Casa de América, Madrid.	A diferencia de otras iniciativas de carácter total del arte latinoamericano promovida para la conmemoración del V Centenario, ésta se posicionaba desde prácticas que se entienden como “americanistas” o que reflejaran una cierta noción de raíces. Por otro lado, tanto la curadora general como los curadores por país fueron todos latinoamericanos, promoviendo una “mirada propia”.	
1992					
México hoy. 16 artistas.	Teresa del Conde y Ricardo Ovalle	Casa de América, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	Casa de América, Madrid	Exposición inaugural de la Casa de América.	
1992					
El Pacífico inédito: 1862-1866	Mª Ángeles Calatayud y Miguel Ángel Puig-Samper	CSIC	Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. Itinerancia por América Latina financiada por AECID.	91 fotografías realizadas durante la expedición científica española al Pacífico que zarpó de Cádiz en 1862. Las fotografías se presentaron distribuidas así: salida de Cádiz, Brasil, Río de La Plata, Chile, Perú, Ecuador, Panamá y California. Además, se presentaron dos videos, uno sobre la restauración	

				de las placas fotográficas originales de cristal y otro basado en los diarios de los expedicionarios.
1992				
	Aztecas-mexica: las culturas del México antiguo	José Alcina Franch	Sociedad Estatal V Centenario	Museo Arqueológico de Madrid
1992				
	La diferencia: la diversidad cultural indígena en la Amazonía de Brasil			Plaza de América, Sevilla
1992				
	La cerámica en las antiguas culturas de los Andes	Herminio Ramos	Ayuntamiento de Zamora	Casa de la Cultura de Zamora
1992				
	La cuadrícula	Fernando de Terán	Ayuntamiento de Salamanca	Convento de San Esteban, Salamanca
1992				
	El sueño de un orden	Fernando de Terán	Ayuntamiento de Salamanca	Convento de San Esteban, Salamanca
1992				
	La ciudad iberoamericana	Fernando de Terán	Ayuntamiento de Salamanca	Convento de San Esteban, Salamanca
1992				
	Hélio Oiticica	Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo y Lygia Pape	Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam. Galerie nationale du Jeu de Paume, París, con la colaboración del Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro	Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam. Galerie nationale du Jeu de Paume, París, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Walker Art Center, Minneapolis.
1992				
	Siglo XX. Arte en Latinoamérica.	Antonio José García Bascón	Instituto de América, con la colaboración de la Diputación de Granada y la Junta de Andalucía.	Centro Damián Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada. Exposición inaugural del Instituto de América de Santa Fé. Presentó obras de diversos artistas del siglo XX, desde Joaquín Torres-García o Wilfredo Lam a Julio Le Parc o Gabriel Orozco.

1992					
500 años después. Imaginar el futuro		Sociedad Estatal V Centenario.	Carpa del V Centenario, Madrid	La exposición presentó en tres salas los proyectos desarrollados a propósito del V Centenario, incluyendo el proyecto de la Casa de América de Madrid.	
1992					
España : América 92.			Caja de Ahorros de Alicante y Murcia Sant Antoni de Portmany y Torrevieja.		
1992					
Mirando a la America Latina y el Caribe: Cuarenta y tres pintores en la Plaza de America	Bélgica Rodríguez	Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla '92 Organización de Estados Americanos, Washington	Museo de Artes y Costumbres Populares, Sevilla. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.	Presentación de obras pictóricas desde 1940 en adelante de artistas pertenecientes a 21 estados miembros de la OEA. Las obras forman parte de la colección del Museo de Arte de las Américas, llamado hasta 1990 Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, en Washington. .	
1992					
Plus Ultra	Mar Villaspesa Co-comisariado: Berta Sichel (Americas) José Lebrero Stals (Tierra de Nadie)	Pabellón de Andalucía, Exposición Universal de Sevilla y BNV producciones	Américas: Monasterio de Santa Clara, Moguer. Tierra de Nadie: Hospital Real, Granada. El artista y la ciudad: Centro urbano, Sevilla. Intervenciones: un artista en un espacio de cada una de las provincias de Andalucía.	Veéase capítulo 4.1	
1992					
Plata labrada de Indias: el legado americano en las iglesias de Huelva	Jesús Palomero	Patronato Porvincial V Centenario de Huelva	Convento de Santa Clara, Moguer.		
1992					
El oro de América			Plaza de América, Sevilla		
1992					
La cerámica en la América precolombina	José Luis Pano Gracia y Félix Jiménez Villalba	Museo de La Rioja,. INICE-Aragón e Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal de la Universidad de Salamanca.	Museo de La Rioja, Logroño Diputación de Aragón Patio de la Infanta, Zaragoza.		

1992		Grafica contemporánea a latinoamericana		Pabellón de México, Expo 92
1992	El encuentro de dos mundos visto por pintores haitianos			Instituto Francés, Sevilla
1992	Ciencia y técnica entre viejo y nuevo mundo	José Sala Catalá	Centro Nacional de Exposiciones y Sociedad Estatal V Centenario	Palacio de Velázquez, Madrid.
1992	Armando Reverón 1889-1954. Exposición antológica.	Luis Miguel La Corte y Rafael Romero.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Palacio de Velázquez, Madrid.
1992	Flota de Indias	Jean-Yves Blot	Sociedad Estatal V Centenario con el apoyo de Citroen, el Concello de Vigo y la Xunta de Galicia.	Vigo y Madrid
1992	Wilfredo Lam	Lou Laurin Lam y Marta González	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Fundació Juan Miró, Barcelona.
1992	Wilfredo Lam. A retrospective of works on paper	Charles Merewether		Americas Society, Nueva York y Fundació "la caixa", Barcelona.
1992	Crónicas de México: estampas del siglo XIX		Ministerio de Cultura y Banco de México	Colcografía, Real Academia de San Fernando, Madrid
1993	Confrontaciones (Europa-América),			Casa de América, Madrid
1993	Canto a la realidad: fotografía latinoamericana 1860-1993	Erika Billeter		

1993				
Santiago y América	José María Díaz Fernández	Xunta de Galicia y Arzobispado de Santiago de Compostela	Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela.	
1993				
Platería iberoamericana	Enrique Campuzano	Fundación Santillana	Torre de Don Borja, Santillana del Mar	
1993				
Obras hidráulicas en la américa colonial	Ignacio González Tascón	Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU).	Centro Cultural de la Villa de Madrid	
1993				
Guillermo Kuitca	Eduardo Lipschutz-Villa y Vicente Todolí		IVAM, Valencia	
1993				
Cartographies,	Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa		Winnipeg Art Gallery, Biblioteca Luis Ángel Arango, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, National Gallery of Canada, The Bronx Museum of the Arts, Winnipeg Art Gallery, Fundación “la Caixa”, Madrid	
1994				
Cocido y crudo.	Dan Cameron	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
1994				
El caminar de un pueblo: Purépechas	Julio Alvar (asesor científico); Pilar Romero de Tejada y Ana Verde Casanova (coordinadora s)	Fundación Cultural Banesto, Instituto de México y Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid	
1994				
Antonio Mir en su entorno				

1994				
	Rodolfo Nieto: bestiario.		Embaixada do Brasil y Región de Murcia, Conserjería de Cultura y Educación	
1994				
	Arte actual colombiano	Rodolfo Charria		Casa de América, Madrid.
1994				
	La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas		Junta de Castilla y León	Monasterio de San Juan y Convento de las Bernardas, Burgos
1994				
	Torres-García. Documentos.	Miguel Logroño y Ángeles Dueñas		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1995				
	Colección Barbier Muller		Centro Damián Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada.	Primera presentación en España de la colección de arte precolombino de la familia suiza. Organizada con ocasión de la Copa del Mundo de Esquí Sierra Nevada 95.
1995				
	Barragán	Antonio Toca Fernández, José María Buendía Júlbez y Luis Barragán Morfin	Instituto de América, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente de España y Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México	Sala Nuevos Ministerios, Madrid. Sala del Colegio de Arquitectos, México DF. Centro Damián Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada.
1995				
	Cuatro frescos inéditos de Torres García		la Caixa de Terrassa	Museo de Arte Moderno de Barcelona
1995				
	Ética y estética del entorno urbano: arquitectura argentina contemporánea		Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina y Casa de América	Casa de América, Madrid.
1995				
	Mestizos	Rosa Martínez	Vicerrectorad o de extensión universitaria	Paraninfo de la universidad de Zaragoza.

1995	Cildo Meireles	Nuria Enguita y Bartomeu Mari	IVAM, Valencia
1995	Cuba: la isla posible.	Iván de la Nuez, Juan Pablo Ballester y María Elena Escalona	CCCB, Barcelona.
1995	Félix González-Torres	Nancy Spector	CGAC y Guggenheim Museum, Nueva York
1996	Ana Mendieta	Gloria Moure	CGAC, Fundació Antoni Tàpies, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Miami Art Museum of Dade County, Miami y The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles,
1996	Mundo soñado: joven plástica cubana.		Casa de América, Madrid.
1996	Artistas chilenos en España	Casa de América y Fundación Arte y Autores Contemporáneos	Casa de América, Madrid.
1996	Humberto Rivas. Los enigmas de la mirada		IVAM, Valencia
1996	La otra Guadalupe. El culto popular a la Virgen de Guadalupe en México	Miguel Rojas Mix	Museo Centro San Jorge, Cáceres.
1996	Rodolfo Stanley. Serie de los parques.	Miguel Rojas Mix	Museo Centro San Jorge, Cáceres.
1996	Materias, memorias. Dez artistas de américa latina	Christine Frérot	Pazo Provincial, Deputación de Pontevedra, 24 Bienal de Arte de Pontevedra.

1997	Horizontes del arte latinoamericano.		ARCO Madrid.	ARCO Madrid.
1997	Lygia Clark	Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita Mayo y Luciano Figueiredo.		Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marsella, Fundação Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Oporto, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruselas y Paço Imperial, Rio de Janeiro
1997	Joaquín Torres-García			Sala Amós Salvador, Logroño.
1997	El Buenos Aires de Horacio Coppola	Josep Vincent Monzó	Instituto de América e Instituto Valenciano de Arte Moderno	IVAM, Valencia. Centro Damián Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada.
1997	Vicente Rojo. Obra sobre papel y gran 406scenari o primitivo.	Paloma Esteban	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Sala Tecla, Barcelona.
1997	Juan Soriano	José Miguel Ullán	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1997	Arte Madí	María Lluïsa Borrás con la colaboración de Joan Solà	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	MEIAC, Badajoz. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1997	Tarsila, Frida, Amelia	Irma Arestizábal	Fundación “la Caixa”	Sala de exposiciones de la Fundación “la Caixa”, Madrid. Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, Barcelona.
1997	El retorno de los ángeles. Barroco en las cumbres de Bolivia	Alfonso Pérez Sábies	Dirección General de Bellas Artes y Unión Latina	Real Academia de San Fernando, Madrid

1997	Estampas mexicanas (1920-1950)			Fitzwilliam Museum, Cambridge. Calcografía Nacional, Real Academia de San Fernando, Madrid
1997	Teresa Margolles. Cadáveres.	Josechu Dávila	El Getho, Madrid	
1997	Humberto Rivas. Metáforas de lo invisible			Caja Canarias, Tenerife
1997	Humberto Rivas			Espacio Caja de Burgos. Area de Cultura. Obra Social. Burgos
1997	La otra orilla : Juan de Andrés, Elizabeth Aro, Yamandú Canosa, Alejandro Corujeira, Diego Figari, Humberto Rivas	Miguel Fernández-Cid	Casa de América.	Casa de América, Madrid.
1997	Bernard Breifus: obras 1984-1996			Casa de América, Madrid.
1997	Grabados de América Central	Miguel Rojas Mix	Jarandilla de la Vera.	
1997	Tango Mío. Hermenegildo Sábat	Miguel Rojas Mix	Jarandilla de la Vera.	
1997	Figuras de Extasis. El barroco colombiano	Miguel Rojas Mix	Museo Centro San Jorge, Cáceres.	
1998	Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso.			Madrid: Casa de América, Badajoz: MEIAC
1998	Juan Downey : with energy beyond these walls = con energía más allá de estos muros ...,	Nuria Enguita	IVAM, Valencia	
1998	Juguetes de Torres García	IVAM, Valencia	IVAM, Valencia Fundación Bancaja, de Madrid	

1998	Trasatlántico diseminación, cruce y desterritorialización.	Octavio Zaya		CAAM, Gran Canaria
1998	Severo Sarduy	Lina Davidov	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, A Coruña. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana, Miami. Museo José Luis Cuevas, México.
1998	José Luis Cuevas.	José Miguel Ullán	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1998	Pepón Osorio. Medalla de honor y otras historias.	Carlota Álvarez Basso	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1998	Lucio Fontana, entre la materia y el espacio.	Thomas M. Messer y Franziska Nori.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación “la Caixa”	Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Fundación “la Caixa”, Islas Baleares.
1998	Pintura chilena Bilbao ‘98		Embajada de Chile en España	Galería Aritza, Bilbao.
1998	Humberto Rivas. España, retrato fin de siglo		PhotoEspaña y CajaMadrid	Torre Caja Madrid
1998	Humberto Rivas		Festival Off – PhotoEspaña	Marlborough, Madrid.
1998	Memoria fotográfica de México		PhotoEspaña, Ayuntamiento de Madrid, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México,	

			Centro de la Imagen y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.	
1998	Mario Cravo Neto		PhotoEspaña	Real Jardín Botánico, Madrid.
1998	Cuba. 100 años de fotografía (antología de la fotografía cubana de 1989 a 1998)	Juan Manuel Díaz Burgos, Mario Díaz y Paco Salinas	PhotoEspaña, MESTIZO A.C. y Fototeca de Cuba, patrocinada por Srgentaria.	Casa de América, Madrid Festival La Mar de Músicas, Cartagena, España.
1998	Felipe II. La monarquía hispánica		Sociedad Estatal Centenarios de Felipe II y Carlos V	Monasterio de El Escorial
1998	España fin de siglo, 1898		Fundació "la Caixa"	Museo Nacional de Antropología. Madrid Centre Cultural de la Fundació "la Caixa".
1998	Aquella guerra nuestra con los Estados unidos. Prensa y opinión en 1898			Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
1998	La gráfica política del 98	Miguel Rojas Mix		CEXECI.
1998	Fernando Maza. La metafísica del signo.	Miguel Rojas Mix		CEXECI.
1999	Claves del arte latinoamericano. Colección Costantini.			Fundación "La Caixa", Madrid.
1999	El oro y la plata de las Indias en la epoca de los Austrias	Pedro Moleon Gavilanes		Fundación ICO, Madrid.
1999	Matta	Ana Beristáin	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Sala de exposiciones de la Fundación Caixa Catalunya, La Pedrera.

1999	Escuela del Sur. Taller Torres-García y su legado			Salas de la Obra Social de la Caja de Madrid
1999	Aziz + Cucher: quimeras e interiores	Rafael Doctor	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1999	Arte mexicano. Colección Jacques y Natash Gelman	Robert R. Littman	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
1999	Humberto Rivas			CGAC, Santiago de Compostela.
1999	Expediciónn del Pacífico, 1982-1985. Rafael Castro Ordoñez.		PhotoEspaña, Ministerio de Educación y Cultura y Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid
1999	La Casa sigue en orden. Caricaturas de fin de siglo de Hermengildo Sábat	Miguel Rojas Mix		CEXECI
1999	“Especies de espacios”: Extensiones y metáforas de la fotografía contemporánea en Perú		PhotoEspaña, Casa de América, Argentina, Telefónica del Perú y Promperú.	Casa de América, Madrid
1999	Tesoro del Galeón “San Diego”		Ministerio de Defensa.	Museo Naval, Madrid.
1999	Buena memoria. Marcelo Brodsky		PhotoEspaña	Casa de América, Madrid
1999	Luis González Palma		PhotoEspaña y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.	Centro Cultural de la Villa, Madrid.

1999	El país de los niños perdidos. Runada: cinco años después del horror. Marías Costa.	PhotoEspaña y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.	Centro Cultural de la Villa, Madrid.
1999	Yanomani. Claudia Andújar	PhotoEspaña, Fundación Cultural de Curitiba y Concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid.	Museo de la Ciudad, Madrid.
1999	Ana Márcia Varela ñ Leonardo Villela. El baile de las mariposas azules o Pequeña mariposa		Sala crisol, Madrid
1999	Laura Cohen. Fotografías	Festival Off – PhotoEspaña	Instituto de México, Madrid.
1999	La cicatriz. Obra de Osvaldo Salerno.		Casa de América, Madrid.
1999	Borges.es	Belén Gaches	Casa de América, Madrid.
1999	Horizontes cambiantes: cuerpos, redes, voces, tránsitos: obras de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, Casa de América, curada por Dawn Ades, Madrid (99).		
1999	Especies de espacios: extensiones y metáforas de la fotografía contemporánea en Perú		Casa de América, Madrid. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Institut Català de Cooperació Iberoamericana-Palau de la Virreina, Barcelona.
1999	Los Mayas. Ciudades milenarias de Guatemala.		Reales Atarazanas de Valencia, Lonja de Zaragoza, Museo de América. Madrid Ayuntamiento de Zaragoza

1999	Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700.	Joaquín Bérchez,	Sociedad Estatal de los Centenarios de Felipe II y Carlos V	Museo de América, Madrid. Palacio Nacional, México.
1999	Aztlán hoy: la posnación chicana	Berta Sichel	Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid	Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II
2000	El arte en cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I		Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V	Museo de Historia, Barcelona.
2000	Territorios ausentes	Gerardo Mosquera		Casa de América, Madrid.
2000	Vik Muniz			Centro de Fotografía de la Universidad, Salamanca.
2000	Torres-García			Fundación Bilbalo Bizkaia Kutxa, Bilbao.
2000	Fe y arte en el virreynato		Obra social y cultural de caja sur	Museo de América, Madrid
2000	El enigma de lo cotidiano	Rosa Olivares		Casa de América, Madrid.
2000	Zoología fantástica: acuarelas y tintas. Francisco Toledo.			Casa de América, Madrid.
2000	Sábat: Obra Gráfica			CEXECI, Casa de América, Madrid.
2000	Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1908-1968 (Versiones del Sur).	Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea		

2000	Eztetyka del sueño (Versiones del Sur).	Carlos Basualdo y Octavio Zaya		Palacio de Velazquez
2000	No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo (Versiones del Sur).	Mosquera, Gerardo y Zelevansky, Lynn,		
2000	Más allá del documento (Versiones del Sur).	Mónica Amor y Octavio Zaya,		
2000	F[r]icciones (Versiones del Sur).	Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa		
2000	Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas. Mujeres creando.	Rafael Doctor	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2000	KCHO: la columna infinita.	Alicia Chillida	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Palacio de Cristal, Madrid.
2000	Francisco Toledo.	Catherine Lampert		Whitechapel Art Gallery, Londres. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2000	Brasil. De la antropofagia a Brasilia. 1920-1950.	Jorge Schwartz	IVAM, con la colaboración de Iberdrola y el patrocinio de Bancaja.	IVAM, Valencia
2000	Con sentimiento desde Nuevo México		Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Museo de América, Madrid
2000	Gadín Andrada. Las rutas del Nuevo Mundo		MEIAC, Badajoz	Real Jardín Botánico, Madrid
2000	Joaquín Santamaría. Mirada con vaivén de hamaca	David Maawad y Alberto Tovalín	PhotoEspaña, Universidad Veracruzana, Fondo Nacional para la Cultura y	Cada de América, Madrid.

			las Artes, Gobierno del Estado de Veracruz, Tubos de Acero de México S.A. y Secretaría de Relaciones Exteriores de México.	
2000				
	Litorales. Eiac Martínez y Francisco Mata		PhotoEspaña	Casa de América, Madrid.
2000				
	El matadero. Paula Luttringer.		PhotoEspaña, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes	Centro Cultural de la Villa, Madrid
2000				
	Guatemala ante la lente	Valia Garzón Díaz	Centro de Investigacione s Regionales de Mesoamérica (CIRMA) y PhotoEspaña	Museo de América, Madrid
2000				
	Pintura española en Chile			Sala Salvador Amós, Logroño.
2000				
	Leo Matiz. El ojo divino	Alejandra Matiz	PhotoEspaña	Museo de la Casa de la Moneda, Madrid.
2000				
	Vik Muniz / José Antonio Hernández- Díez		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Elba Benítez, Madrid.
2000				
	Genín Arauna		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Oliva Arauna, Madrid
2000				
	Paisatges. Humberto Rivas			Ajuntament de Girona. Sales municipals d'exposició.
2000				
	Humberto Rivas. Sant Cugat del Vallès			Sant Cugat del Vallès, Ajuntament
2000				
	Humberto Rivas, Premio Nacional de Fotografía 1997			Sala Amós Salvador, Logroño.

2000	98 cien años después	Kevin Power		Cultural Center of the Philippines, Manila Museo de Ponce, Puerto Rico MEIAC, Badajoz	
2000	Arte cubano, más allá del papel	José Manuel Noceda y Lillian Llanes	Centro Wilfredo Lam y Caja Madrid	Centro Cultural Conde Duque, Madrid	
2001	El final del eclipse: El arte de América latina en la transición al siglo XXI,	José Jiménez	Fundación Telefónica	Fundación Telefónica, Madrid. MEIAC, Badajoz, e itinerante por América Latina.	Ver capítulo 5.2.
2001	Maya Goded. Sexoservidoras (1995-2000).	Rafael Doctor	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	
2001	Janaina Tschápe	Enrique Juncosa	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	
2001	Joaquín Torres-García. Universalismo constructivo.	Dolores Durán Úcar	Instituto de América	Centro Damían Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada.	
2001	Abstracción. El paradigma amerindi			Institut Valencià d'Art Modern, Palais des Meaux-arts, Bruselas	
2001	Luis Barragán. La revolución callada			IVAM, Valencia	
2001	El agua en la ciudad. Teresa Margolles.	Eduardo Pérez Soler		Sala 22, Barcelona.	
2001	Salle XIV. Los poemas pintados de Vicente Huidobro.			Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	
2001	Daniel Chust Peters			Fundació Joan Miró, Barcelona	
2001	El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950.	María Candelaria Hernández Rodríguez		CAAM, Las Palmas de Gran Canaria,	

2001	José Balmes y Sergio Castillo			Fundación Carlos Ambers, Madrid
2001	Martín Rosenthal. En ruta: Planeta Solitario		PhotoEspaña (desde el sur)	Hotel NH Nacional, Madrid.
2001	Pierre Verger. Perú: 1939-1942.	Agnés de Gouvion St Cyr	PhotoEspaña (desde el sur)	Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
2001	El sur del sur. Ocho fotógrafos de Argentina	Marcos López y Valeria González	PhotoEspaña (desde el sur)	Casa de América, Madrid.
2001	Daniel Hernández-Salazar. Del hecho a la memoria.		PhotoEspaña (desde el sur)	Casa de América, Madrid.
2001	Martín Weber. Serie de sueños.		PhotoEspaña (desde el sur)	Estación de Renfe – Recoletos, Madrid.
2001	Miguel Rio Branco. Entre los ojos.	Marta Gili	PhotoEspaña (desde el sur) y Fundación “la Caixa”	Centro Cultural de la Villa, Madrid.
2001	Juan Manuel Castro Prieto. Viaje al sol, Perú, 1990-2000.	Alejandro Castellone	PhotoEspaña (desde el sur) y La Fábrica	Centro Cultural de la Villa, Madrid.
2001	Al Sur del lugar	Ticio Escobar	PhotoEspaña	Museo de América, Madrid.
2001	Políticas de la Diferencia. Arte iberoamericano. Fin de siglo	Kevin Power y Fernando Castro Flórez	Generatilitat Valenciana	
2002	Vicente Rojo: obra compartida	Vicente Rojo	Residencia de Estudiantes y Amigos de la Residencia de Estudiantes	Residencia de Estudiantes
2002	Alejandro Corujeira.	Enrique Andrés Ruiz	MNCARS.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2002	Xul Solar.	Marcos Ricardo Barnatán	MNCARS.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

2002	Joaquín Torres-García. Obra mural inédita 1914-1918			sala de exposiciones de Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa
2002	Teresa Margolles. Aire.			Art Space, Madrid
2002	Artistas chilenos en San Lorenzo de El Escorial	Carlos Vázquez	Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.	Museo de América, Madrid.
2002	Artistas chilenos de la tierra de Neruda. El grupo de Isla Negra	Cristina Pizarro	Embajada de Chile en España y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.	Museo de América, Madrid.
2002	Naturaleza y cultura: arte plumario amazónico	Fernando Martínez de Alegría	Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid
2002	El país del Quetzal: Guatemala maya e hispana.		SEACEX	Centro Cultural de la Villa de Madrid.
2002	Cosmópolis. Borges y Buenos Aires	Juan Insua	CCCB	CCCB, Barcelona.
2002	Ana Casas Broda. Album.		PhotoEspaña (femeninos), patrocinado por Repsol-YPF	Casa de América, Madrid.
2002	Beth Moyses. Memoria del afecto.		PhotoEspaña (femeninos)	Casa de América, Madrid.
2002	Daniela Rossell. Ricas y famosas.		PhotoEspaña (femeninos)	Casa de América, Madrid.
2002	José Ortíz Echagüe. Mujeres: tipos y estereotipos.		PhotoEspaña (femeninos) y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
2002	Adriana Calatayud		PhotoEspaña (femeninos)	Instituto de México, Madrid.

2002	De sur a norte: ciudades y medio ambiente en América Latina, España y Portugal			La Casa Encendida, Madrid.
2003	Historia de un olvido. La expedición científica del Pacífico (1862-1865)			Museo de América, Madrid.
2003	Gonzalo Fonseca – Caio Fonseca			IVAM, Valencia
2003	Guillermo Kuitca: obras 1982/2002	Sonia Becce y Paulo Herkenhoff	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Palacio de Velázquez, Madrid. MALBA, Buenos Aires.
2003	Francis Alÿs: el profeta y la mosca.	Enrique Juncosa	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Centro Nazionale per le arti contemporanee, Roma. Kunsthhaus, Zurich.
2003	Jesse Fernández	Osbel Suárez	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2003	Iberoamérica mestiza			Torre de Don Borja y Casas del Águila y la Parra, de Santillana del Mar (Cantabria), Centro Cultural de la Villa de Madrid y castillo de Chapultepec de México
2003	Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002)			Fundación Telefónica, Madrid Fundación Telefónica, Santiago y otras sedes en América Latina.
2003	Vik Muniz	CGAC	CGAC, Santiago de Compostela. Irish Museum, Dublín Fundación Telefónica, Madrid. Sala Amós Salvador, Logroño.	

2003	México. Juan Rulfo.			Sala Amós Salvador, Logroño.	
2003	Alexander Apóstol. Residente Pulido / Fontainebleau	Eva Grinstein	PhotoEspaña, patrocinada por Repsol.	Casa de América, Madrid	
2003	Jesse Fernández	Osbel Suárez	PhotoEspaña	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
2003	Marcos López. Sub-realismo criollo, 1993-2003.		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Fernando Pradilla, Madrid.	
2003	Alfredo Jaar. Lamento de las imágenes		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Oliva Arauna, Madrid.	
2003	La mirada interior: fotógrafo de Guelatao		Festival Off – PhotoEspaña	Instituto de México, Madrid	
2003	Humberto Rivas		Caixa de Balears	Fundació SA NOSTRA.	
2003	La memoria herida: 11 de septiembre, de Salvador Allende a las Torres Gemelas	Miguel Rojas Mix	CEXECI	Centro de exposiciones “San Jorge”, Cáceres. Porto Alegre Córdoba, Argentina. Montevideo, Uruguay.	
2003	Mirada y memoria: Archivo fotográfico Casasola, México 1900- 1940	Pablo Ortiz Monasterio	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Casa de América, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón	Casa de América, Madrid.	
2004	Arte de América Latina. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	María José Salazar	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y Caixanova.	Centro Social Caixanova, Vigo.	Primera y única presentación de las colecciones latinoamericanas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a propósito del año xacobeo 2004.

2004	Todo incluido. Imágenes urbanas de Centroamérica.	Virgina Pérez-Ratton y Santiago Olmo		Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
2004	Rafael Barradas.			Centre Cultural Metropolità Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat.
2004	Imagen de un centenario. Pintores chilenos y españoles ilustran a Neruda.	Carlos Vázquez	Embajada de Chile, el Ministerio de Cultura y el Museo de América	Museo de América, Madrid
2004	Frutas y castas ilustradas: Historia natural y etnográfica de los cuadros del mestizaje	Pilar Romero de Tejada y Picatoste	Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid. Museo de Bellas Artes de A Coruña
2004	Humberto Rivas			CGAC, Santiago de Compostela.
2004	Julio Cortázar. Viajes, imágenes y otros territorios	Juan Insua y Rocío Santa Cruz	CCCB	CCCB, Barcelona. Fundación Municipal de Cultura, Valladolid. Institut de Cultura, Olot. Sala de La Laguna de Caja Canarias, Tenerife.
2004	Neruda poeta del imaginario	Miguel Rojas Mix		UNESCO, París. Sala de Exposiciones, Badajoz, Porto Alegre, Brasil. Fundación Guayasamín, Quito, Sala de la Universidad, Entre Ríos, Argentina.
2004	Enrique Metinides	Kate Bush	PhotoEspaña (historias)	Casa de América, Madrid.
2004	Mario Cravo Neto. The eternal now.		Festival Off – PhotoEspaña (historias)	Galería Fernando Pradilla, Madrid.
2004	Horacio Coppola		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Guillermo de Osma, Madrid.

2004	Juan Pablo Ballester. En ningún lugar.		Festival Off – PhotoEspaña (historias)	Galería La Fábrica, Madrid.
2004	Monika bravo. A_Maze.		Festival Off – PhotoEspaña (historias)	Galería Pilar Parra, Madrid.
2004	Então, foi quando eu vi o seu reflexo. Ana Márcia Varela / Leonardo Villela.		Festival Off – PhotoEspaña (historias)	Galería Travesía Cuatro, Madrid.
2004	España y América: un océano de negocios		V Centenario Casa de la Contratación	Palacio de la Diputación, Sevilla.
2004	Los Reyes Católicos y la Monarquía de España.		Sociedad Estatad de Conmemoraci ones Culturales.	Museo del Siglo XIX, Valencia
2005	Videografías invisibles: una selección de videoarte latinoamericano, 2000-2005	Jorge Villacorta, José-Carlos Mariátegui,		Museo Patio Herreriano, Valladolid. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria
2005	En las fronteras = In borderlines : arte latinoamericano en la Colección del MEIAC			MEIAC, Badajoz.
2005	Daniel Chust Peters aire comprimido		Casa de América, Madrid	Casa de América, Madrid
2005	Daniel Chust. Air show			Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona
2005	Pintores Chilenos contemporáneos de la 2ª mitad del siglo XX.	Carlos Vázquez	Embajada de Chile en España	Museo de América, Madrid. Fundación Telefónica, Santiago, Chile.
2005	Homenaje de las Letras Americanas		Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México	Museo de América, Madrid

2005	ARCO Madrid – país invitado México			
2005	México D.F. Conjeturas del Vecindario.			Museo de América, Madrid
2005	Monjas coronadas. Vida conventual femenina	Alma Montero	Ministerio de Cultura, Unión Latina y Unión FENOSA	Real Academia de San Fernando, Madrid
2005	Gabriel Orozco		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid.
2005	Germán Cueto		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2005	Eco. Arte contemporáneo mexicano.	Osvaldo Sánchez y Kevin Power	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2005	Pablo Siquier		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.
2005	Elizabeth Aro		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2005	Regina Silveira: Lumen		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, CONACULTA y CEMEX.	Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid.
2005	San Benito y sus chimbangueles. Rito afrovenezolano		Embajada de la República de Venezuela en España y Museo de América	Museo de América, Madrid

2005	Arturo Michelena			Museo de América, Madrid
2005	Débora Arango			Museo de América, Madrid
2005	Vientos cercanos: iberoamericanos			Galería Amdrago's, Madrid
2005	Fernando Bryce	Helena Tatay		Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
2005	Sobre una realidad includible. Arte y compromiso en Argentina	Javier Marroquí y David Arlandis		MEIAC, Badajoz. Centro de Arte Caja de Burgos.
2005	Haití: los espíritus en la tierra	Luis Alcalá del Olmo (autor)	Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid. Museo del Arsenal de la Puntilla, San Juan de Puerto Rico. Kimmel Center for University Life, Nueva York. Jack H. Skirvall Center for the Performing Arts, Nueva York. Casa de las Américas, La Habana. Museo Nacional de Antropología, República Dominicana y otras sedes en América Latina.
2005	Orígenes de la colección americana.	Javier Rodrigo del Blanco	Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura, y Museo Nacional de Antropología.	Museo Nacional de Antropología, Madrid.
2005	Farnell Franco		PhotoEspaña, Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y Embajada de Colombia en España, patrocinada por Rersol.	Casa de América, Madrid.

2005	Diego Barajas. Dispersión.			PhotoEspaña, patrocinada por Rersol.	Casa de América, Madrid.
2005	Buenos Aires – de los 50 al 2000 –			Festival Off – PhotoEspaña	Centro de Arte Moderno, Madrid
2005	Ventre de concreto. La ciudad de México de Héctor García.			Festival Off – PhotoEspaña y SRE, México.	Instituto de México, Madrid
2005	Priscila Monge			Festival Off – PhotoEspaña	Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
2005	José Guadalupe Posada. El grabador mexicano.			Centro Andaluz de Arte Contemporán eo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2006	Ray Smith. Deus- Machine	Omar Pascual- Castillo			Centro Damían Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada. MEIAC, Badajoz.
2006	Cuba. Vanguardias 1920-1940				IVAM, Valencia.
2006	Magos y pastores. Vida y arte en la América Virreinal	Letizia Arbeteta		Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Subdirección de Promoción de las Bellas Artes y Museo de América	Museo de América, Madrid
2006	Y llegaron los Incas. Unidad en la diversidad.	Ana Verde Casanova y Ma Jesús Jiménez Díaz			Museo de América, Madrid
2006	Globalización: Matriz_Original. Artes Visuales en Chile				Museo de América, Madrid
2006	Cuatro viajes que cambiaron el mundo.	Victoria Toro			Museo de la Ciencia, Valladolid
2006	Caio Reisewitz. Reforma agraria			Photoespaña	Casa de América, Madrid.

2006			
	Joshua Okon. Todos los empleados.	Festival Off – PhotoEspaña	Espacio Mínimo, Madrid.
2006			
	Magdalena Correa. Austral.	Festival Off – PhotoEspaña	Estiarte, Madrid.
2006			
	NTSC-MX-PAL. Conversiones de vídeo.	Festival Off – PhotoEspaña	Instituto de México, Madrid.
2006			
	Jota Castro	Festival Off – PhotoEspaña	Oliva Arauna, Madrid.
2006			
	Huellas. Humberto Rivas.	Departament de Cultura. Àrea de Cooperació Cultural, Lleida.	Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.
2007			
	Fervor de Buenos Aires. Dibujos de arquitectos argentinos		IVAM, Valencia
2007			
	Arte latinoamericano en la colección BBVA	Andrés Ciudad Ruiz, Luis Eduardo Wuffarden, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Guillermo de Osma	Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid
2007			
	Abelardo Morell	Carlos Gollonet Carnicero	Instituto de América de Santa Fé, Granada. Sala Alameda de la Diputación, Málaga. Sala del Instituto Jovellanos, Gijón. Salas de la Comunidad de Murcia, Murcia. Centro Damían Bayón, Instituto de América de Santa Fé, Granada.
2007			
	Metalurgia y poder en el Perú prehispánico		Museo de América, Madrid
2007			
	José Martí en la historia de América		Museo de América, Madrid
2007			
	Mitos de la creación en el Amazonas		Museo de América, Madrid

2007	Conflictos entre Hispanoamérica y Europa en el siglo XIX			Museo de América, Madrid
2007	Altar de Muertos	Asociación de residentes mejicanos en Madrid, La Colonia		Museo de América, Madrid
2007	Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica,			Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Museo de Arte de Lima
2007	José Soriano. Aves de paso.	José Miguel Ullán	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2007	África. Sebastião Salgado		PhotoEspaña y BBVA	Sala de exposiciones de AZCA, Madrid
2007	Lourdes Grobet. Espectacular de lucha libre		PhotoEspaña y Embajada de México en Madrid	Casa de América, Madrid
2007	Iberoamérica glocal: entre la globalización y el localismo	Dennys Matos y Lorena Pérez Rumpler		Casa de América, Madrid
2007	Stanislas Guigui. El reino de los ladrones		PhotoEspaña y Ayuntamiento de Cuenca	Centro Cultural Aguirre, Cuenca.
2007	Cinco miradas europeas. Fotografía española e hispanoamericana		PhotoEspaña	Instituto Cervantes, Madrid
2007	Miguel Ángel Ríos. Aquí		PhotoEspaña y Arte XXI. Asociación cultural	Matadero Madrid
2007	Fuego amigo 2006/2007. Miguel Ángel Ríos		Festival Off – PhotoEspaña	ArteVeintiuno, Madrid

2007	Se renta. Mairanna Dellekamp		PhotoEspaña e Instituto de México, Madrid	Instituto de México, Madrid
2007	Evidence. Mona Kuhn.		Festival Off – PhotoEspaña	Estiarte, Madrid
2007	Rosângela Rennó		Festival Off – PhotoEspaña	La Fábrica Galería, Madrid
2007	Camposanto. Juan Fernando Herrán.		Festival Off – PhotoEspaña	Magda Belloti, Madrid
2007	Anónimo alemán. Miguel Calderón.		Festival Off – PhotoEspaña	Vacío 9, Madrid
2007	¡Viva la muerte! Arte y muerte en Latinoamérica			Kunsthalle Wien, Viena. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
2007	Vasos comunicantes. Vanguardias latinoamericanas y Europa. 1900-1950.	Luis-Martín Lozano	Junta de Castilla y León, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, con la colaboración del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente	Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
2007	Humberto Rivas. El fotògraf del silenci			Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
2007	Teresa Margolles			Galeria Salvador Diaz, Madrid
2007	Ninguna mujer nace para puta. Mujeres creando			Centro Montehermoso, Vitoria.
2007	Javier Martín		Casa de América y AECID.	Casa de América, Madrid.

2007	Torres-García. Detrás de la máscara constructiva			La Fontana d'Or de Girona Mataró y Murcia
2007	Emergentes	José-Carlos Mariátegui	Fundación Telefónica y LABORAL	LABORAL, Jijón.
2008	Lugares comunes. La experiencia colectiva en el vídeo latinoamericano, Centro José Guerrero, Granada			
2008	Abu Ghraib / El circo. Fernando Botero		Fundación Caixa Galicia y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)	Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Casa das Artes de Vigo. Itinerante por Italia, EEUU, Alemania y Grecia.
2008	Gustavo Romano. Sabotaje en la Máquina Abstracta	Eugeni Bonet	MEIAC	MEIAC, Badajoz.
2008	Oscar Muñoz. Documentos de la amnesia.	Carlos Jiménez	MEIAC	MEIAC, Badajoz.
2008	Botero, una mirada diferente	Sevilla		
2008	Latinoamerikar artea = Arte latinoamericano	Fundación Kutxa, San Sebastian		
2008	No es neutral. Daros 428ollection428ca 428ollection.	Tabakalera, San Sebastián		
2008	José Damasceno. Coordenadas y apariciones.	Soledad Liaño y Rafael García	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	
2008	Interferencias. Minerva Cuevas, Ramón Mateos		PhotoEspaña y Unión Fenosa.	Casa de América, Madrid
2008	Esteban Pastorino		PhotoEspaña y Ayuntamiento de Cuenca	Fundación Antonio Pérez, Cuenca.

2008				
Marcellvs L			PhotoEspaña y Ayuntamiento de Cuenca	Fundación Antonio Pérez, Cuenca.
2008				
ILUMINAR. Humberto Rivas				Galería Hartmann. Barcelona
2008				
Madrid Mirada. 14 artistas latinoamericanos	Manuel Sendón y Xosé Luis Canal	AECID.		Círculo de Bellas Artes de Madrid y sedes de los CCE.
2009				
Regreso. Arte latinoamericano y Memoria				Casa de América, Madrid
2009				
Venezuela Ancestral y Cotidiana. Muestra de artesanía.				Museo de América, Madrid
2009				
Marlon de Azambuja. Potencial escultórico matadero				Abierto x obras, Matadero Madrid
2009				
Carlos Cruz-Díez, el color sucede.	Osbel Suárez	Fundación Juan March		Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), Cuenca. Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca (Fundación Juan March).
2009				
Ivan Marino. >> Tampoco	Claudia Gianetti	MEIAC		MEIAC, Badajoz.
2009				
Altazor. Pintores chilenos y españoles ilustrando a Huidobro	Carlos Vázquez	Ministerio de Cultura y Embajada de Chile en España, con el patrocinio de la Fundación Telefónica, y en colaboración con el Museo de América de Madrid y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.		Museo de América, Madrid

2009	El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno.	Colin McEwan y Anna Casas Gilberga	Ministerio de Cultura, Museu Barbier – Mueller d'Art Precolombí de Barcelona y Fundación Caixa Galicia con la colaboración de The British Museum y del Museo de América.	Museo de América, Madrid
2009	7 pintores del Caribe colombiano		Embajada de Colombia en España, el Ministerio de Relaciones Exteriores colombiano y la Corporación Luis Eduardo Nieto	Museo de América, Madrid
2009	Tarsila do Amaral			Fundación Juan March, Madrid
2009	León Ferrari y Mira Scheldler. El alfabeto enfurecido	Luis Pérez-Oramas,		MOMA, Nueva York. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2009	La intuición y la estructura, de Torres García a Vieira da Silva, 1929-1949.			IVAM, Valencia
2009	Camino de Santos. Nelson Leirner y Albuquerque Mendes.			IVAM, Valencia
2009	David Lamelas. En lugar de cine.	Chema González y Yolanda Romero		
2009	Joaquín Torres-García. Una vida en papel	Marianne Elrick-Manley	MuVIM, con el patrocinio de la Caja Mediterráneo (CAM).	MuVIM, Conde Duque – Museo de Arte Contemporáneo, Madrid

2009	Explorando el sur. El universalismo constructivo y otras tendencias en América Latina	Juan Manuel Bonet	Fundación Carlos de Amberes y Ayuntamiento de Madrid	Fundación Carlos de Amberes, Madrid. MEIAC, Badajoz.
2009	Joaquín Torres-García. Una vida en papel.	Marianne Elrick-Manley	Fundación Carlos de Amberes y Ayuntamiento de Madrid	Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
2009	Miradas reveladoras. Fotografía cubana.			IVAM, Valencia
2009	Mirante. Mauro Restiffe		PhotoEspaña y Fundación Repsol	Casa de América, Madrid
2009	Resiliencia. Exposición colectiva		PhotoEspaña	Instituto Cervantes, Madrid
2009	Naturaleza de la luz. Albano Afonso,		Festival Off – PhotoEspaña	Fernando Pradilla, Madrid
2009	Pictures of paper. Vik Muniz		Festival Off – PhotoEspaña	Galería Elba Benítez, Madrid
2009	Fragmentos de un decorado. Matías Costa.		Festival Off – PhotoEspaña	Marita Segovia, Madrid
2009	Contracontextos. Exposición colectiva Colombia		Embajada de Colombia en España y OpenPhoto-PhotoEspaña	Fundaciónn Antonio Saura. Casa Zavala, Cuenca.
2009	Rafael Castro Ordóñez y la Comisión Científica del Pacífico		PhotoEspaña y Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid.
2009	Dias & Reidweg. Funk Staten.		Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2009	Horacio Coppola, fotografía.		Fundación Telefónica.	Sala Amós Salvador, Logroño.

2009				
Cildo Meireles	Vicente Todolí y Guy Brett	Tate Modern, Londres, con la colaboración del Museu d'Art Contemporani de Barcelona	Tate Modern, Londres. Museu d'Art Contemporani de Barcelona MuAC, México DF	
2009				
Los sonidos de la muerte. Teresa Margolles	Xabier Arakistain		Centro Montehermoso, Vitoria.	
2009				
Mexico. Expected/Unexpected – colección Isabel y Agustín Coppel	Carlos Basualdo y Mónica Amo	TEA, Cabildo de Tenerife y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.	Maison Rouge, Paris. Museum of Latin American Art, San Francisco. Museum of Contemporary Art, San Diego. TEA, Tenerife Stedelijk Museum, Amsterdam.	
2010				
Martín Ramírez. Marcos de reclusión			Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	
2010				
Francis Alys. Fabiola.	Lyne Cook	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Monasterio de Santo Domingo de Silo, Burgos. Estados Unidos Inglaterra. Suiza. Perú. Museo Amparo, México DF.	
2010				
Anna Maria Maiolino	Helena Tatay	Fundació Tàpies	Fundació Tàpies, Barcelona Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela. Malmö Kunsthall, Malmö.	
2010				
Río experimental. Más allá del arte, el poema y la acción	Mónica Carballas	Fundación Botín.	Fundación Botín, Santander.	
2010				
Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías	Lisette Lagnado y María Berrios		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	

2010	Principio Potosí, ¿cómo cantar el canto del señor en tierra ajena?	Alice Creischer, Andreas Siekman y Max Hinderer	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y Haus der Kulturen der Welt, Berlín con la colaboración de SEACEX	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Haus der Kulturen der Welt, Berlín Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore, La Paz	Ver capítulo 6.1.
2010	Bienal de Arte de Pontevedra Utrópicos.	Santiago Olmos y Tamara Díaz			
2010	Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico, Museo del Prado y Palacio Real, Madrid (2010).	Jonathan Brown	BANAMEX, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.	Palacio Real y Museo Nacional del Prado, Madrid Palacio de Cultura Banamex, México DF	Ver capítulo 6.2.
2010	El d_lecto barroco. Políticas de la imagen hispana		CCCB, Barcelona,		Ver capítulo 6.3.
2010	Mantos para la eternidad: Textiles Paracas del antiguo Perú	Ana Verde Casanova	Museo de América, Ministerio de Cultura y la Embajada de Perú en España	Museo Quai Branly, París Museo de América, Madrid	
2010	De novohispanos a mexicanos: retratos de una sociedad en transición	Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada	INA) y CONACULT A, en colaboración con la Embajada de México en España y el Ministerio de Cultura	Museo de América, Madrid	
2010	Gabriela Mistral: Todas íbamos a ser reinas. Pintoras chilenas y españolas	Carlos Vázquez	Embajada de Chile y Museo de América	Museo de América, Madrid	
2010	Al calor del pensamiento.			Fundación Banco Santander, Madrid	

2010	El Peso de la Ciudad. Fotografía Latinoamericana. Colección Anna Gamazo de Abelló	Alexis Fabry		Fundación Foto Colectania, Barcelona. Fundación Municipal de Cultura, Valladolid.
2010	Latitudes: Maestros Latinoamericanos en la Colección FEMSA	Rosa María Rodríguez Garza		Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Sala de exposiciones BBVA, Madrid.
2010	Modelos para armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC	Agustín Pérez Rubio, María Inés Rodríguez y Octavio Zaya	MUSAC, con el patrocinio de AECID y la colaboración de la Embajada de Colombia	MUSAC, León.
2010	Afro Modern: Journeys through the Black atlantic.	Tanya Barson y Peter Gorschlüt	Tate, Londres	Tate Liverpool. CGAC, Santiago de Compostela
2010	Sinergias: arte latinoamericano actual en España.	Carlos Jiménez y Carlos Delgado		CEXECI, Mérida. Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña.
2010	Fetiches críticos: Residuos de la economía general	El espectro rojo: Cuauhtémoc Medina, Mariana Botey y Helena Chávez MacGregor	Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles.	Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles. Museo de la Ciudad de México.
2010	El bicentenario iberoamericano: 200 años – 200 imágenes	Miguel Rojas Mix	Cátedra UNESCO de Resolución de Conflictos, Universidad de Córdoba, AECID	Claustro de la Facultad de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Córdoba. En el marco del Año Internacional de Acercamiento de las Culturas de la UNESCO, esta exposición establecía un recorrido por aproximadamente 200 imágenes que han construido un imaginario político, de lo que se ha entendido por América Latina y su relación con la península ibérica.
2010	Jaime Davidovich. Biting the hand that feeds you.	Arturo / Fito Rodríguez.		ARTIUM, Vitoria.

2010	Ivan Navarro. Tierra de nadie		Centro de Arte Caja de Burgos
2010	Marlon de Azambuja. Niveles.		Spai Cuatre – Casal Solleric, Palma de Mallorca
2010	Volverse aire. Oscar Muñoz	PhotoEspaña	Círculo de Bellas Artes, Madrid
2010	Encubrimientos. Exposición colectiva	PhotoEspaña	Instituto Cervantes, Madrid
2010	Amores difíciles. Adriana Lestido	PhotoEspaña y AECID	Casa de América, Madrid
2010	Alexander Apóstol. Ensayando el gesto nacional	PhotoEspaña-Festival Off	Galería Distrito 4, Madrid.
2010	Alejandra Laviada	PhoyoEspaña	Comunidad de Madrid, sala El Águila
2010	Las tres orillas. Daniel Mordzinski	PhotoEspaña e Institut Français	Instituto Francés de Madrid
2010	Rafael Lozano Hemmer	PhotoEspaña-Festival Off	Max Estrella, Madrid
2010	Marta Minujín. MINUCODEs.	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2010	Document(o): ciudad/cité/stadt/city. Gerardo Suter. México.	PhotoEspaña – OpenPhoto, Embajada de México y Gobierno Federal. México 2010.	Fundación Antonio Saura. Casa Zavala, Cuenca.
2011	América Latina 1810-2010. 200 años de historias		Biblioteca Nacional, Madrid,
2011	Proyecto Juevez. Catorce artistas reflexionan sobre la masculinidad, el ejercicio de la violencia y el poder vertical.	Mariana David	El Palacio Negro AC. Matadero Madrid.

2011	Tercerunquinto. Otros fueron		Esai d'art contemporani de Castelló	
2011	El Pasado del siglo XXI		Museo de América, Madrid	
2011	Ciencia e Inocencia		Museo de América, Madrid	Con esta exposición se concluye el programa sociocultural <i>Yo soy América</i> , iniciativa dirigida a niños y niñas de origen latinoamericano residentes en la Comunidad de Madrid, con el objetivo de contribuir a su mejor integración en la sociedad madrileña. Los niños llevaron objetos vinculados a su cultura con el fin de establecer un diálogo con las piezas del museo.
2011	Museos y Modernidad en Tránsito. Modernidad Fetiche	Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME) y Culturas del Mundo	Museo Real de África Central, en Tervuren (Bélgica). Museo de América Madrid. Museo Náprstek, Praga. Museo de Etnología, Viena. Museo de Etnografía de Estocolmo y Museo Nacional de Etnología de Leiden.	La exposición reunía piezas de los principales museos etnográficos de Europa. A través de ellos se intentaba poner en cuestión la construcción de Europa como moderna y cosmopolita frente a lo otro como primitivo
2011	América fría. La abstracción geométrica latinoamericana (1934-1973).	Osbel Suarez	Fundación Juan March.	
2011	Brasil and Beyond. Fotografías de Bernie DeChant,		IVAM, Valencia	
2011	Caracas. La sucursal del cielo. Lurdes R. Basolí / Periscopio 2011		Centro Montehermoso, Vitoria	
2011	Matta 1911 – 2011		IVAM, Valencia	
2011	Matta. El cubo abierto.	Marta Ruiz del Árbol	Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.	

2011	Mario Testino. Todo o nada	Hans-Ulrich Obrist y Guillermo Solana		Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
2011	Berni: La mirada intensa	Diana Wechsler		Real Academia de San Fernando, Madrid
2011	Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa	Ferran Barenblit	Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles	Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles.
2011	Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe.	Ana Longoni		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2011	José Bedia. Entre dos mundos.	Isabel Durán.		IVAM , Valencia Casa de América, Madrid.
2011	Lygia Pape. Espacio imantado.	Teresa Velázquez y Manuel Borja-Villel	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Serpentine Gallery, Londres Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
2011	Alfredo Jaar. Marx lounge		Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2011	Marlon de Azambuja. Sujetar y romper			Mustang Art Gallery, Elche
2011	Marlon de Azambuja. Potencial escultórico matadero			Galería Max Estrella, Madrid
2011	Contraluz. Juan Gatti	Rafael Doctor	Comunidad de Madrid	Canal de Isabel II
2011	Teotihuacan. Ciudad de los dioses	Felipe Solís	CONACULTURA e INAH	Musée Quai Branly, París, Palacio de las Exposiciones, Roma Museo Rietberg, Zurich, Martin-Gropius-Bau, Berlín CaixForum, Madrid

2011	Diego Rivera Cubista. De la Academia a la Vanguardia 1907- 1921.			Museo del Patrimonio Artístico de Málaga (MUPAM) Casa de la Provincia de Sevilla Fundación Unicaja e Inparce Barcelona
2011	Joaquín Torres- García en sus encrusijadas	Tomás Llorens	Museu Nacional d'Art de Catalunya.	Museu Nacional d'Art de Catalunya.
2011	Adornos y Tocados. Conservando el arte plumario	Inmaculada Ruiz Jimenez y Durgha Orozco	Museo Nacional de Antropología	Museo Nacional de Antropología, Madrid.
2011	Fernando Prats – El nacimiento o del mundo II, 1925 – 2011			Fundació Joan Miró, Barcelona
2011	The Sound of Silence. Alfredo Jaar			Galería Oliva Arauna, Madrid
2011	Cámara ardiente: prostitutas de Fernell Francisco		PhotoEspaña	Círculo de Bellas Artes, Madrid
2011	El Louvre y sus visitantes. Alécio de Andrade		PhotoEspaña	Casa de América, Madrid
2011	Un mundo feliz. Panamá en ojos de Carlos Endara		PhotoEspaña	Casa de América, Madrid
2011	Peso y levedad. Fotografía latinoamericana		PhotoEspaña	Instituto Cervantes, Madrid
2011	Emilia Azcareta			Galería distrito 4, Madrid
2012	Con manto y saya: la tapada limeña		Museo de América, Madrid	
2012	Mapuche: semillas de Chile		Museo Chileno de Arte Precolombino	Museo de América, Madrid

2012	Fernando Botero. Celebración	Casa de América, Madrid	Palacio de Bellas Artes de México. Museo de Bellas Artes de Bilbao
2012	Fotografía de Vanguardia en Cuba.		IVAM, Valencia
2012	Los Carpinteros. Handwork- Constructing the World,		Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma
2012	Piel de gallina. Regina José Galindo	Blanca de la Torre	ARTIUM (Vitoria-Gasteiz), TEA (Santa Cruz de Tenerife) y CAAM (Las Palmas de Gran Canaria)
2012	No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América	Mariela Beltrán García-Echaniz y Carolina Aguado Serrano.	Museo Naval y Ministerio de Defensa.
2012	Ni pena, ni miedo. Artistas chilenos contemporáneos	Fernando Castro Flórez	Galería Blanca Soto, Madrid. MEIAC, Badajoz
2012	La escritura desbordada: poesía experimental española y latinoamericana, 1962-1982	Marisa Giménez Soler	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2012	PROYECTO JUÁREZ. Catorce artistas reflexionan sobre la masculinidad, el ejercicio de la violencia y el poder vertical	Mariana David	Matadero Madrid
2012	La fotografía como intervención. Carlos Garaicoa	Lillebit Fadrago	Fundación ICO y PhotoEspaña
2012	Hojas de Parra. Homenaje a Nicanor Parra	Pedro Núñez	Instituto Cervantes y Universidad de Alcalá

2012	Marta María Pérez-Bravo			Galería Fernando Pradilla, MADRID
2012	Bienvenidos a La Boca Juan Manuel Díaz Burgos		Festival Off	My Name's Lolita Art, Madrid
2012	Native. Mona Kuhn		Festival Off	Galería Pilar Serra, Madrid
2012	Pentagram. Leo Matiz		Festival Off	Freijo Fine Art, Madrid
2012	Esquizofrenia tropical	Iatã Cannabrava	Instituto Cervantes, AECID y PhotoEspaña	Instituto Cervantes, Madrid
2012	La tierra más hermosa. Cuba.	Juan Carlos Moya	PhotoEspaña y Casa de América, Madrid.	Casa de América, Madrid.
2012	La Amazonía peruana y el caucho: Imágenes de una época.		Museo Nacional de Antropología y Embajada de Perú en España.	Museo Nacional de Antropología, Madrid
2012	España explora. Malaspina 2010		CSIC, AC/E, Fundación bbva y Armada Española.	Real Jardín Botánico, Madrid.
2012	Revelaciones. Historia del fotolibro en Latinoamérica	Horacio Fernández	Festival Off	Le Bal, París. Ivory Press Art+Books, Madrid Aperture, Nueva York. Moreira Sales, Río de Janeiro. Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
2012	Tal cual. En torno a la fotografía de Miki Kratsman	Octavio Zaya	MUSAC, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona y La Virreina. Centre de la Imatge	MUSAC, León

2012				
	Iñaki Bonillas. Archivo J. R. Plaza		La Virreina. Centre de la Imatge	La Virreina. Centre de la Imatge, Barcelona.
2012				
	Mariela Apollonio. El círculo del arte. Directores.			Kir Royal Gallery, Valencia.
2012				
	La idea de América Latina	Berta Sichel y Juan Antonio Álvarez Reyes	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2012				
	Lotty Roselfeld		Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2012				
	Otra generación. Artistas brasileños contemporáneos.			Galería Blanca Soto, Madrid.
2012				
	Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina	Red Conceptualismos del Sur	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y AECID	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Sao Paulo
2012				
	Vik Muniz		Centro de Arte Contemporáneo de Málaga	Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

*La delimitación temporal de cada exposición se ha realizado a partir de su año de inauguración. No se han incluido exposiciones realizadas en galerías privadas con la excepción de aquellas que fueron presentas en el marco de festivales como PhotoEspaña.

ANEXO II: Nota para los comisarios de *Principio Potosí*¹³⁸⁸

Principio Potosí es un proyecto que surgió desde un origen de intereses distintos, aunque complementarios, y su proceso y resultados reflejan de algún modo esta complejidad. Por un lado, como explican los comisarios en su editorial, partía del interés que la pintura colonial boliviana de los siglos XVI al XVIII había despertado en ellos, así como de la necesidad de que la realidad que ésta expresaba dialogase con el arte contemporáneo. Por otro, el cuestionamiento de los orígenes de la modernidad y la necesidad de que ésta sea interpelada son aspectos fundamentales en el programa del Reina Sofía. En ningún caso, Principio Potosí quiere formar parte de los fastos del Bicentenario, a los que el museo ha permanecido ajeno; sino que se inscribe en un plan más amplio en el se incluyen exposiciones como *Desvíos de la Deriva* o *Martín Ramírez. Marcos de Reclusión*.

Tal vez este origen bicéfalo del proyecto haya sido fuente de los numerosos malentendidos que se han producido en el transcurso del mismo y de la desafección de los comisarios ante unas instituciones que no parecen haber consumado sus expectativas. Es por ello que nos gustaría aclarar algunos puntos, como, por ejemplo, el hecho de que la exposición nunca haya estado en peligro de ser suspendida; muy por el contrario, ha sido promovida y complejizada a partir, entre otras cosas, de discusiones internas y seminarios internacionales donde, dicho sea de paso, las posibilidades de enriquecer el debate con intelectuales como Serge Gruzinski o Alberto Moreiras se vieron coartadas e interpretadas como amenaza en esa dualidad entre un “nosotros” fijo de artistas y comisarios y un “ellos” promovido por el museo. La suspensión de la exposición ha sido más bien una fantasía de los comisarios, consecuencia de un cierto victimismo del que éstos han hecho gala a lo largo de estos dos años. Su mala conciencia respecto al museo y la necesidad de permanecer al margen de una estructura que no se quiere entender y de la que se desea permanecer inmaculado ha sido evidente. Como ellos mismos explican en su texto: había que utilizar los recursos económicos de la institución, pero no dejarse contaminar por las dinámicas internas de la misma, intentando perpetuar la ya caduca división entre el margen y las instituciones, entre ellos y nosotros. Nunca entendieron los comisarios que, en los dos últimos años, el Reina ha estado experimentado en nuevas formas de institucionalidad, colaborando estrechamente con diversos colectivos y desarrollando diversas formas de agencia. El trabajo que hemos compartido con Traficantes de Sueños, la Universidad Nómada o la Casa Invisible van en esta dirección. Como también va en esta línea la reestructuración de la colección y nuestra participación activa en la creación de la Red de Conceptualismos del Sur, iniciativas que se distancian de forma radical de la “producción de eventos” y se introducen en procesos de investigación colectiva que cuestionan la desactivación y estetización de prácticas a caballo entre lo artístico y lo político.

Los comisarios no fueron abandonados a su suerte por las instituciones. No fueron ellos los que garantizaron los préstamos, sino el trabajo que desde el Reina Sofía se acometió sin cesar desde el primer momento, negociando directamente no sólo con los organismos oficiales bolivianos sino que especialmente con las comunidades que custodian muchas de las obras y que, dicho sea de paso, recelaban profundamente de los mismos comisarios. Como consecuencia, un buen número de estas obras, que estaban en

¹³⁸⁸ En la redacción de esta nota participaron: Manuel Borja-Villel, director del museo, Teresa Velázquez, Jefa de Exposiciones, Jesús Carrillo, Jefe de Programas Públicos, Mafalda Rodríguez y Mercedes Pineda, del Departamento de Actividades Editoriales, Natalia Guaza, coordinadora de gestión de exposiciones y Francisco Godoy, coordinador de la exposición

condiciones de extrema fragilidad en algunos casos, han sido restauradas por los equipos del museo y de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Somos conscientes de que la precarización a la que el propio sistema que admite y fomenta la crítica institucional y artística somete a sus propios agentes. Somos conscientes de que instituciones como el Reina Sofía son arte y parte de un sistema que critican. De ahí que la necesidad de buscar nuevas formas de institucionalidad sea para nosotros perentoria. En este sentido, encontrar agentes con los que buscar formas de relación más democráticas y participativas, y trabajar en formatos que ignoren e intenten transformar las relaciones jerárquicas del trabajo nos es esencial. Ahora bien, cuando uno de los agentes, el comisario en este caso, se arroga con la potestad de la verdad única y recibe el más mínimo intento de diálogo o cualquier diferencia de opinión como censura o represión institucional, estamos ante una especie de situación hegemónica al revés, donde todo lo que huelga a institución es meramente operativo. La institución es mala y mutila por naturaleza, y su función debe limitarse a proveer los recursos económicos para que aquellos que no están contaminados por la misma puedan llevar a término su labor.

Claramente estamos ante una visión idealista, en la que el comisario se sitúa fuera de la historia, fuera de la institución y fuera del mundo, y no cuestiona su propia práctica. El resultado no es que “la institución no aplique la crítica en sus propias oficinas”, sino que los comisarios no permiten ninguna contaminación de una práctica que se juzga autónoma y autosuficiente. Fueron los comisarios los que constantemente pusieron obstáculos a que la opinión de los diferentes trabajadores del museo se tuviese en cuenta. Para ellos éstos son meros operarios subalternos que deben cumplir su misión iluminadora. Y esto se aplica también a otro tipo de agencia. ¿Dónde quedó sino la posición de Silvia Rivera Cusicanqui y de los componentes del Colectivo, ausentes en este libro? Ello lleva también a errores que queremos creer no intencionados, pero sí “escandalosos”, como afirmar la falta de remuneración a los autores del catálogo. Los presupuestos del proyecto se acordaron desde un principio entre las instituciones y los comisarios, que fueron los que determinaron honorarios, plazos y términos con qué cobraría cada uno y en qué concepto. En cualquier caso, pedimos disculpas si desde la institución sólo pudimos asumir el millón y medio de euros que han significado las exposiciones y el catálogo, así como los 110,000 euros de que dispusieron los comisarios para su viaje a Bolivia y demás gastos de comisariado, incluidos sus textos del presente catálogo. Y agradecemos a los comisarios-artistas la realización de un proyecto cuyo potencial poético-político va afortunadamente mucho más allá de lo que pudiera implicar su intransigencia, autoritarismo y cortedad de miras en lo que respecta al papel del arte en un mundo globalizado, que, ¡ay! va más allá de las calles de Berlín.

ANEXO III: DVD con videos de los cuatro proyectos analizados en profundidad:
Arte en Iberoamérica (1989), *Plus Ultra* (1992), *Versiones del sur* (2000) y *Principio Potosí* (2010).